MASTER NEGATIVE NO. 93-81396-10

AUTHOR:

JERUSALEM, ERNST

TITLE:

UBER DIE ARISTOTELISCHEN...

PLACE:

LEIPZIG

DATE:

1885

Master Negative #

93-81396-10

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Jerusalem, Ernst,
Über die Aristotelischen einheiten im drama; ein beitrag zur poetik, von Ernst Jerusalem. Leipzig, Leopold, 1885.
163 p. 21½ cm.

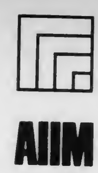
Vol. of theses.

43098

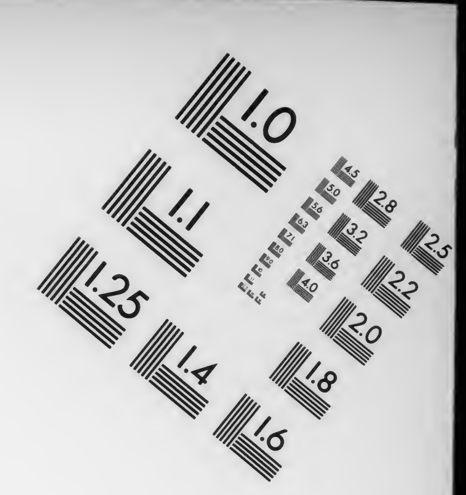
Restrictions on Use:

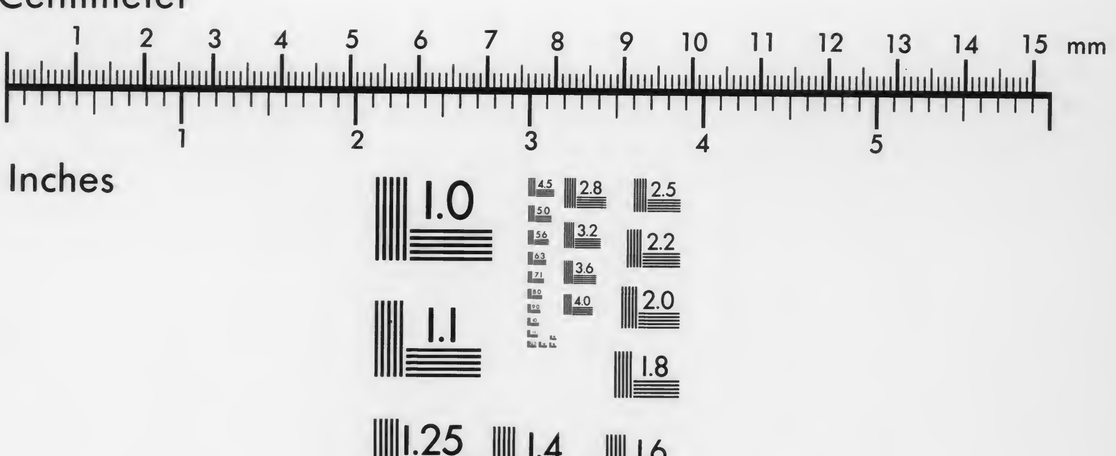
TECHNICAL MICROFORM DATA

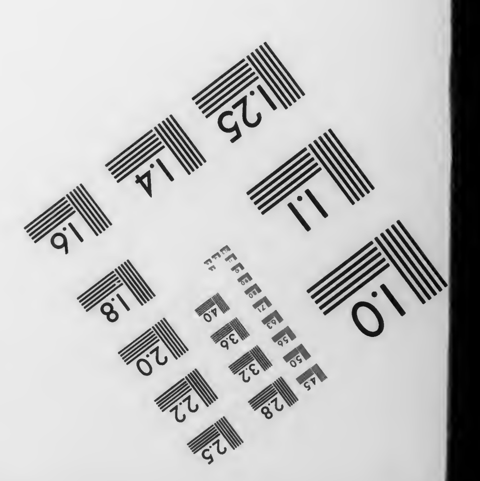
FILM SIZE: 35 REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 5.11.93 INITIALS SS
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT



AIIM







UEBER DIE ARISTOTELISCHEN EINHEITEN IM DRAMA.

EIN BEITRAG ZUR POETIK

VON

ERNST JERUSALEM.

LEIPZIG
DRUCK VON LEOPOLD & BÄR.
1885.

Nachstehende Abhandlung bildet den ersten Theil eines noch nicht veröffentlichten grösseren Werkes, worin ich die Einwirkung nachzuweisen suche, welche die Lehre von den sogenannten „drei aristotelischen Einheiten“ auf die moderne Dramendichtung ausgeübt hat. Hieraus erklärt sich die breiter entworfene Einleitung, welche für die Schrift in der hier vorgelegten Gestalt zweifellos zu umfangreich erscheint.

E. J.

Für eine geistige Schöpfung, falle sie nun auf das Gebiet der Kunst oder auf dasjenige der Wissenschaft, bildet die Zeitdauer, nach welcher sie Herz und Hirn der Menschen noch zu erregen vermag, einen sicheren Werthmesser. Hierin liegt zugleich das unsterbliche Vermächtniss mit inbegriffen, das der wahre Genius der Nachwelt hinterlässt. Mag uns die pragmatische Geschichtsschreibung noch so tief in das innerste Wesen der Begebenheiten einführen, mag sie uns die grossen Kriegshelden und Staatsmänner vergangener Zeiten mit den lebhaftesten Farben schildern, das dadurch erweckte Interesse wird keinen Vergleich aushalten mit dem Eindruck, den ein hervorragendes Erzeugniss der geistigen Cultur jener Tage in uns hervorruft. Die Eroberungszüge des Alexander sind uns eine historische Thatsache, deren Verlauf wir ruhigen Gemüthes verfolgen, während die Gedankenwelt eines Plato und Aristoteles noch heute, nach zwei Jahrtausenden, die wissenschaftlichen Köpfe aller Culturvölker in Spannung hält; die Schlachten und Siege eines Hannibal und Cäsar liegen in den Geschichtstabellen begraben, während uns die Oden des Horaz noch voll entzücken und wir bewundernden Auges vor der Marmorgruppe des Laokoon stehen. Zwar ging uns ein grosser Theil von dem reichen Ertrage jener Culturepochen verloren, doch was uns davon geblieben, genügt noch immer, uns einen tiefen Blick in die herrliche Welt des Hellenenthums, welche ihren Abglanz auch über Rom und Italien warf, zu gewähren. Konnte doch Hegel in die Worte ausbrechen: „Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, dass, wer die Werke der Alten nicht gekannt hat, gelebt hat, ohne die Schönheit zu kennen.“

Es ist leicht erklärlich, wie das Griechenthum, das mit seinen fast unerreichten Kunstgebilden, in seiner ästhetischen Vollendung und mit der zwingenden Logik seiner Denkungsweise als ein in sich abgeschlossenes Ganze vor den Augen der Nachwelt emporstieg, die Bewunderer zur kritiklosen Ueberschätzung seiner Vorzüge trieb. Gab es doch wirklich eine Zeit, von welcher Edward B. Eastwick mit gutem Grunde sagen konnte: „The real fact is, young Europe is whipped and schooled into admiration of Greece, till no one dares give a candid opinion[1])." Seitdem uns aber neue Forschungen zeigen, wie auch die griechische Cultur nicht aus sich selbst herauswuchs und wie das griechische Volk bei seinem Eintritt in die Weltgeschichte Vieles von älteren, höher civilisirten Völkerschaften in Asien und im Nilthal entlehnte, seitdem manche Uebertreibungen, welche wir in der historischen Ueberlieferung der lebhaften Einbildungskraft der Griechen verdanken, auf ihr richtiges Mass zurückgeführt wurden, ist an Stelle der blinden Bewunderung mehr und mehr eine ruhige sachliche Beurtheilung getreten.

Beobachten wir nun, wie schon das jeweilig gleichzeitig lebende Geschlecht die hervorragenden Werke seiner Epoche zumeist von den minder werthvollen zu scheiden weiss, und wie die späteren Generationen, falls durch irgend welche Beeinflussung oder Voreingenommenheit von den Zeitgenossen falsche Kritik geübt ward, eine baldige und scharfe Correctur vollziehen, so möchte man an eine sichtende Hand glauben, welche lediglich im Interesse späterer Entwickelungsperioden thätig ist. Die Zeit schüttelt gleichsam ein mächtiges Sieb, durch das die seichten und unbedeutenden Machwerke in die Vergessenheit hinabfallen, während das wahrhaft Grosse, Erhabene zurückbleibt, um die Anerkennung kommender Geschlechter zu erringen. Die Jahrhunderte bilden die Scala, woran sich der Werth der geistigen Schöpfungen misst, und wenn sich auch manches Schwächere in spätere Tage hinüberrettet, an Bedeutung wird es dadurch nicht gewinnen. Allerdings kann man dagegen den Einspruch erheben, dass

[1]) Journal of a diplomate's three years' residence in Persia. London 1864.

uns ja ebenfalls von den Meisterwerken des Alterthums nur ein Bruchtheil erhalten blieb, dass die unrichtige und stückweise Ueberlieferung uns das volle Verständniss mancher herrlichen Schöpfung jener Zeiten verschliesst! Die Berechtigung dieses Einspruches zugestanden, dürfen wir uns dennoch mit dem Resultate zufrieden erklären. Oder muss es nicht als günstig bezeichnet werden, wenn wir die Dichtungen eines Homer in ihrer einheitlichen Gestalt überkamen, wenn uns von jener enormen Menge griechischer Dramen gerade Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides, jenes hell leuchtenden Dreigestirns hellenischer Dichtkunst, erhalten wurden? Zudem ist auch unserem Wissen und Geniessen eine heilsame Grenze gesetzt. Welches menschliche Gehirn, welche noch so glücklich veranlagte Natur wäre befähigt, Alles das in sich aufzunehmen, was die Gesammtheit der Völker, selbst auf einem Gebiete nur, an geistigem Stoffe verarbeitet, an künstlerischer Erfindung geleistet hat? Und von Jahr zu Jahr sieht man dieses Gebiet sich noch in rascher Progression erweitern. Die wissenschaftliche Forschung deckt bisher ungekannte Schätze der Vergangenheit auf, und die nimmer rastende Production erhebt ebenfalls neue Forderungen an die Kenntnisse der künftigen Geschlechter.

Greifen wir aus dem unermesslichen Rahmen menschlichen Wissens und Könnens nur einen Theil, z. B. die Dichtkunst heraus, und fragen wir uns aufrichtig, wer ist gegenwärtig noch im Stande das hier vorliegende Material zu beherrschen? Die indische und persische Literatur erschloss uns ihre Reichthümer, von Griechenland führt uns der Schritt nach Rom und dem in geistiger Wiedergeburt erstehenden Italien, von dort leiten die Fäden über die iberische Halbinsel nach Frankreich; an der Spitze der germanischen Dichtung sehen wir Deutschland und England, denen sich das Tochterland Amerika, die Poesie des Nordens, Dänemark, Norwegen, Schweden anreihen, und neben diesen Allen will auch die slavische Welt mit ihrem magyarischen Nachbar noch bedacht sein. Wie auf den andern Gebieten der menschlichen Thätigkeit, so lautet jetzt hier ebenfalls

die Parole: Arbeitstheilung. Welche enorme Summe geistiger Kraft und unermüdlichen Fleisses ist allein auf das Studium der classischen Sprachen und der in ihnen überlieferten Schriftwerke verwandt worden. Man kann wohl kühnlich behaupten, dass in keiner anderen Wissenschaft soviel geleistet ward, wie in der philologischen Kritik und Hermeneutik. Fand doch das gesammte Mittelalter für seinen höchsten Erkenntnisstrieb vollauf Nahrung in dem Studium der lateinischen und griechischen Sprache, und bis auf die Gegenwart ist unsere gesunde geistige Bildung aus dem gleichen Boden erwachsen. An dem streng logischen Gefüge des griechischen Denkens hat sich die christliche Philosophie geschult, an hellenischer Schönheit haben sich unsere Dichter begeistert, und Kunst und Wissenschaft, ja, mit ihnen das ganze gebildete Laienthum begrüssen noch heute freudenvoll jeden neuen Fund, welcher ein bisher verborgenes Bildwerk jener herrlichen Epoche zu Tage fördert. Hieraus ersieht man, dass die griechische Welt noch immer nichts von ihrem zauberischen Reize verloren; kein Wunder also, wenn in der Erforschung und Erkenntniss derselben hervorragende Capacitäten auch der Jetztzeit ihren Lebenszweck erblicken und sich in diesem Sinne einen grossen Kreis dankbarer Schüler erziehen.

Nachdem sich nun im dritten Decennium dieses Jahrhunderts die Sprachwissenschaft von der Philologie loszulösen begann und somit letztere ihrer wahren Aufgabe, den in den classischen Sprachen niedergelegten geistigen Inhalt zu erfassen und neu zu beleben, völlig wiederschenkte, wurde dieser Wissenschaft zugleich durch die, um dieselbe Zeit erstehenden besseren Verkehrsmittel ein wesentlicher Vorschub geleistet. Während es früher nur Wenigen, vom Glück Bevorzugten vergönnt war, die weiten und kostspieligen Reisen nach Paris, Mailand u. s. w. zu unternehmen, um die dort befindlichen Handschriften zu studiren und zu vergleichen, und man sich sonach in dieser Beziehung zumeist auf die Thätigkeit Anderer verlassen musste, ermöglichen jetzt die billigen Eisenbahnverbindungen ein derartiges Zurückgehen auf die Quellen einer weit grösseren Anzahl

wissenschaftlich Strebender. Es ist denn auch in neuerer Zeit gerade nach dieser Seite der Philologie hin, in der Klarstellung und Emendation der Texte sehr Erhebliches geleistet worden. Bedürftig einer solchen Emendation waren aber in erster Linie die Werke des Aristoteles und von ihnen hauptsächlich die Poetik, welche mir den Stoff zu der vorliegenden Abhandlung liefert.

Wohl keiner der grossen Denker des Alterthums hat einen nachhaltigeren Eindruck auf die Nachwelt ausgeübt, als Aristoteles, aber auch keiner ist zugleich einer unrichtigeren und ungerechteren Beurtheilung unterworfen worden. Goethe nennt seine Werke neben denen des Plato und neben der Bibel eine der „drei Hauptmassen", welche „die grösste, verschiedenste, ja oft eine ausschliessende Wirkung hervorgebracht haben". Und an derselben Stelle[1]) lässt er etwas weiter unten dann die bekannte treffliche Characteristik folgen: „Aristoteles steht zu der Welt wie ein Mann, ein baumeisterlicher. Er ist nun einmal hier, und soll hier wirken und schaffen. Er erkundigt sich nach dem Boden, aber nicht weiter, als bis er Grund findet, von da bis zum Mittelpunkte der Erde ist ihm das übrige gleichgültig. Er umzieht einen ungeheueren Grundkreis für sein Gebäude, schafft Materialien von allen Seiten her, ordnet sie, schichtet sie auf und steigt so in regelmässiger Form pyramidenartig in die Höhe, . . ." Diese Darstellung erinnert lebhaft an die Antwort, welche nach der Ueberlieferung der Stagirite in Person seinem Schüler Alexander auf die Frage, „wen er als seinen Meister anerkenne" dahin ertheilt haben soll: „Die Dinge selber sind meine Lehrer gewesen und die haben zu lügen nicht gelernt." Aus der ihn umgebenden Wirklichkeit, nicht aus den speculativen Regionen seines Lehrers Plato, hat Aristoteles sein Wissen geschöpft; er ist der Begründer der Einzelforschung, der Erfahrungswissenschaft, mit einem Wort der erste griechische Gelehrte. Seine Stellung zu dem herrschenden Strome des hellenischen Idealismus bezeichnet Oncken[2]) kurz und treffend durch den

[1]) Materialien zu der Geschichte der Farbenlehre. 2. Abtheilung.

[2]) Aristoteles und seine Lehre vom Staat. Berlin 1870.

Satz: „er hat Princip und Methode der Naturforschung in die Philosophie, Princip und Methode der Geschichtsforschung in die Politik eingeführt.“

Doch welch’ absonderliches Schicksal war dem grossen Philosophen mit seiner Lehre bei der Nachwelt beschieden! Von der blinden Vergötterung bis zur gehässigsten Missachtung hat er alle Stufen menschlicher Kritik durchlaufen. Von der Verehrung eines Avicenna und Averröes bis zu den schmutzigen Angriffen eines Petrus Ramus — welche heftigen Gegensätze sehen wir da um den Namen Aristoteles geschaart. Man vergleiche den naiven Autoritätsglauben jenes Pariser Gelehrten, der einem, die Sonnenflecken beobachtenden Studenten erwiderte: „Das müsse Augentäuschung sein, denn im Aristoteles stände nichts davon,“ mit der energischen Forderung des Franciscus Patricius, der Papst möge durch seine Autorität der aristotelischen Doctrin den Garaus machen.

Die Umwandlung der scholastischen Philosophie, welche eintrat, als in ihren Kreisen gegen Ende des zwölften Jahrhunderts die aristotelischen Schriften durch Vermittelung der Juden und Araber bekannt wurden, konnte unmöglich zu Gunsten des Philosophen selbst ausschlagen. Aus Mangel an selbständiger philosophischer Forschung suchten die Scholastiker für ihre kirchlichen Dogmen Stützen im Denken und so wuchs unter den Händen eines Albertus Magnus, Thomas v. Aquino u. A. die allmächtige Autorität des Aristoteles empor, gegen die sich aufgelehnt zu haben, Roger Baco mit mehr als zehnjähriger Kerkerhaft büssen musste. Die Philosophie ward von der Theologie als Magd gedungen[1]), und in diesem Dienst hat der Stagirite allerdings Jahrhunderte lang einen entscheidenden Einfluss ausgeübt, welcher sich bis in die Zeiten nach der Reformation geltend machte. Ja, gehen wir der Sache auf den Kern, so besteht dieser Einfluss noch heut’ zu Tage fort, denn innerhalb der katholischen Kirche ist noch immer der Thomismus die herrschende

[1]) Wurden doch in den Kirchen zu jener Zeit oft Abschnitte aus der „Ethik“ des Aristoteles an Stelle der Perikopen verlesen.

Doctrin und deren Begründer, welcher „durch die möglichst vollendete Accommodation der aristotelischen Philosophie an die kirchliche Orthodoxie die Scholastik auf ihren Höhepunkt führte“,[1]) ward erst vor Kurzem von Sr. Heiligkeit dem Papst der gläubigen Christenheit als der einzig zu studirende Philosoph angepriesen.

Was war aber auf dem dürren Boden, in den Kerkermauern der Scholastik aus dem grossen griechischen Weisen geworden! Und als nun, in Folge naturgemässer Reaction, das Bestreben erwachte, die Philosophie aus den Fesseln der Theologie zu befreien, sie zur selbständigen Wissenschaft zu machen, als sich die untereinander so verschiedenen Mächte des Humanismus, der Mystik und des Naturalismus im Kampfe einten, um die Autorität des Aristoteles, diesen „Hemmschuh jeder freieren geistigen Bewegung,“ zu stürzen, da ahnte man nicht, dass man es nur mit einem Truggebild, einer scholastischen Ausgeburt, nicht mit dem wahren, echten Aristoteles zu thun hatte. Erst, nachdem man wieder anfing, ihn in der Ursprache zu lesen, nachdem man ihn von fremder Zuthat säuberte und den grossen Meister aus sich selbst erklärte, gewann sein Bild allmählich die ungetrübte Klarheit zurück.

Aristoteles, dessen souveräner Geist das ganze Gebiet des damaligen Wissens und Erkennens umfasste, erblickte die Aufgabe der Philosophie hauptsächlich in der Zurückführung der Erscheinungen auf ihre letzten Ursachen und musste darum ebenfalls die Kunst und vor allem die Dichtkunst, welche ja ihrer Natur nach neben der Philosophie in der Mitte aller geistigen Bestrebungen steht, in den Kreis seiner Untersuchungen ziehen. Doch hat auch er, was bei der seltenen Höhe, welche die griechische Kunst erreichte, aufrichtig Wunder nehmen darf, keine vollständige Theorie der Kunst entworfen. Auf dem besten Wege dazu war er allerdings, denn hat er uns auch kein zusammenhängendes System hinterlassen, so finden sich doch in seinen Werken

[1]) Ueberweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie der patristischen und scholastischen Zeit. Berlin 1877.

Stellen genug, welche uns zeigen, wie scharfsinnig er über das innerste Wesen der Kunst dachte und wie er „die verborgenen Wurzeln ergründete, aus denen sie im menschlichen Gemüthe emporsprosst." Tragen wir diese Stellen mit ordnender Hand zusammen und fügen die räumlich getrennten, doch geistig verbundenen Theile aneinander, so erhalten wir doch immer einen ziemlich klaren Begriff von dem gesammten System der aristotelischen Kunstlehre. Mit ihr sind wir aber, um die Worte Ed. Müllers [1]) zu citiren, auf dem Höhepunkt hellenischer Aesthetik angelangt, denn weder vor noch nach Aristoteles hat irgend ein hellenischer, ja, überhaupt kein antiker Dichter oder Denker mit gleicher Unbefangenheit, mit gleicher Tiefe und Schärfe, gleich eindringend und umfassend die Kunst behandelt.

Nach einer bekannten Tradition, welcher auch Buhle, [2]) der wohlverdiente Geschichtsschreiber der Philosophie, beipflichtete, wurden die Schriften des Aristoteles von den Erben des Neleus aus Skepsis, der sie seinerseits von seinem Lehrer Theophrastos mit der Bibliothek des Stagiriten überkommen hatte, aus Furcht vor den büchersüchtigen attalischen Königen, unter deren Botmässigkeit die Skepsier standen, in einem Keller, tief unter der Erde, verborgen, wo sie durch Nässe und Würmer litten und verdarben. Hier entdeckte zufällig ein reicher Bücherliebhaber, Apellikon von Teos, ihr Dasein, kaufte sie um einen ansehnlichen Preis, liess sie nach Athen bringen, dort neu abschreiben, und was von Fäulniss und Würmern zernagt oder unleserlich geworden war, willkürlich ergänzen, so gut es sich thun lassen wollte. Nach der Eroberung Athens durch die Römer führte Sulla, wie Plutarch [3]) erzählt, die Büchersammlung des Apellikon nach Rom und da soll zuerst der Grammatiker Tyrannion das Meiste ergänzend bearbeitet und dann Andronikos aus Rhodos die Handschriften erhalten und sie

[1]) Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2. Band, pag. 176. Breslau 1837.

[2]) Allgem. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber. Th. V. pag. 278. 279.

[3]) In vita Syllae cap. 26.

dem Hauptinhalte nach in Πραγματείας geordnet haben. Diese Darstellungsweise ist zwar längst durch Brandis [1]) Kopp [2]) und am gründlichsten durch Stahr [3]) widerlegt worden, dennoch werden wir immer, sobald wir die Schriften des Aristoteles und besonders diejenige περὶ ποιητικῆς in die Hand nehmen, daran erinnert. Wir sehen die Würmer und den Moder in dem Keller zu Skepsis, denn wer anders könnte dies Werk so heimtückisch zugerichtet haben?

Die verstümmelte und lückenhafte Gestalt mag nun neben dem reichen Gedankeninhalt, der uns dennoch in ihm überliefert ward, mit den Hauptgrund gebildet haben, dass sich um dieses kleine Büchlein eine Literatur von solchem Umfange, wie wohl um kein zweites Werk des classischen Alterthums, gelagert hat. Hier eröffnete sich der philologischen Hermeneutik und Kritik das weiteste, ergiebigste Feld. Erst galt es den Text und die Terminologie festzustellen, wozu die stark von einander abweichendeu Handschriften ein beträchtliches Material lieferten, sodann ging es an das Ausscheiden fremder Zuthaten, d. h. an die Frage, was ist überhaupt an dem Werke von Aristoteles selbst, wobei sich der Flügelschlag der Emendation kräftig zu regen begann. Hieran knüpfte sich der Streit, ob wir es bei der Poetik mit einer veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schrift des Stagiriten zu thun haben, welcher die Meinungsverschiedenheit über die Entstehungszeit mit sich führte, und schliesslich zog das Heer der Conjecturen und Hypothesen heran: ein Satz, ja, nur ein Wort ward zum Kampfplatz der scharfsinnigsten und doch sich widersprechenden Deutungen, der geistvollsten aber auch der absurdesten Erklärungsvorschläge. Philologen und Geschichtsschreiber, Aesthetiker und Philosophen, sie alle haben mit gearbeitet, das Urtheil über diese aristotelische Schrift zu klären, und trotzdem ist man noch immer nicht zu einem abschliessenden, vollauf befriedigenden Resultate

[1]) Ueber die Schicksale der aristotelischen Bücher." Rhein. Mus. für Philologie, Geschichte u. griech. Philos. Bd. I, pag. 236—254 u. 259—286.

[2]) Nachtrag zu Brandis Untersuchung. Rhein. Mus. Bd. III. Heft I.

[3]) Aristotelia. Halle 1832.

gelangt. Die arg differirenden Ansichten, auch unter den Autoritäten der Wissenschaft, bestehen fort, und während wir auf der einen Seite einer starken Ueberschätzung der Poetik begegnen, will man auf der andern kaum die ihr innewohnenden grossen Vorzüge anerkennen.

Lessing, welcher in der Hamburgischen Dramaturgie ein neues Verständniss für die Schrift erweckte, hielt dieselbe für ein ebenso unfehlbares Werk wie die Elemente des Euklid und wollte von der Tragödie beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. Seinen Plan, die Poetik zu commentiren, dessen er gelegentlich in einem Briefe an Mendelssohn erwähnt,[1]) hat er leider nicht ausgeführt, und wir haben somit von den „eigenen Gedanken“, welche er, „von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen hatte,“[2]) nichts erfahren. Diametral entgegen dem Lessing'schen Urtheil läuft dasjenige eines fast gleich befähigten Kunstrichters. A. W. Schlegel schreibt: „Wenn Aristoteles von der Redekunst nur die dem Verstande, ohne Einbildungskraft und Gefühl, zugängliche und einem äusseren Zwecke dienende Seite gefasst hat, so kann es uns nicht befremden, wenn er das Geheimniss der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist.“[3]) Ein solch absprechendes Urtheil über Aristoteles und seine Stellung zur Kunst, wie es hier geschieht, aus der Poetik zu extrahiren, ist eine um so misslichere Sache, als wir in Wahrheit nicht wissen, was dem Aristoteles darin zugehört und was nicht. Die beschränkten Ansichten, welche uns an manchen Stellen entgegentreten, die nicht zu tilgenden Widersprüche, die zahlreichen Wiederholungen können wir unmöglich dem Stagiriten in die Schuhe

[1]) Vom 5. November 1768.
[2]) Schlussstück der Hamburger Dramaturgie.
[3]) Ueber dramatische Kunst. II. S. 82.

schieben. Schon Robortelli und Vettori erkannten das Lückenhafte der Gestalt, in der uns die Poetik überliefert ward, und Castelvetro[1]) suchte den zerrütteten Zustand durch die Annahme zu erklären, dass wir in der Schrift nur einen unausgeführten Entwurf des Aristoteles besitzen. Stahr hält es nicht für unwahrscheinlich, dass auch Lessing dieser Ansicht beipflichtete, welch letztere in Gottfried Hermann einen ferneren, gewichtigen Vertreter fand. Von den neueren Forschern kommt Bernhardy zu einem ähnlichen Ergebniss. Einer noch gewaltsameren Behandlung als Hermann unterwarf Franz Ritter den Text der Schrift, indem er ein Drittel derselben für unecht erklärte. Nach seiner Behauptung habe ein späterer Peripatetiker von dem damals noch vollständig existirenden Aristotelischen Werke einen Auszug veranstaltet und diesen zugleich mit eigenen Zusätzen bereichert. Das Resultat seiner Bemühungen sei die Aristotelische Poetik in ihrer gegenwärtigen, elend verstümmelten und vielfach interpolirten Gestalt. Nicht glimpflicher verfährt J. A. Hartung[2]), welcher in dem Werke ebenfalls nur „lauter Fragmente und Excerpte, die noch dazu zum Theil sehr bunt untereinander geworfen sind“, erblickt. Stahr[3]) zählt die Poetik, als eine esoterische Schrift, zu den „nicht von Aristoteles herausgegebenen Werken“ und erkennt in ihrer jetzigen Verfassung die Nachschrift eines Schülers, also, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, ein später edirtes Collegienheft, das schon seiner Entstehung nach nicht von Fehlern und Ungenauigkeiten frei bleiben konnte. Es ist ihm mehr als wahrscheinlich, dass die Schriften des Stagiriten, wie wir sie jetzt besitzen, in ähnlicher Weise von den Schülern desselben publicirt sein mögen, wie dies in unseren Tagen mit den meisten Werken d. h. den Vorlesungen Hegel's, des deutschen Aristoteles, gewesen ist.[4]) Teich-

[1]) Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta per L. C. Basel 1576.
[2]) Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg und Gotha. 1845.
[3]) Uebersetzung von Aristoteles Poetik. Stuttgart 1860 und Aristotelia II. pag. 278. 279. Halle 1832.
[4]) Susemihl schreibt diese „treffende Analogie“ Bernays zu, welcher sie ebenfalls in seiner „Aristoteles' Politik. Erstes, zweites, drittes Buch,

müller[1]) erklärt diese Hypothese für annehmbar, sieht aber, eingedenk der ebenso zweifelhaften Gestalt, in der uns die Politik, die Nikomachien, die Metaphysik u. s. w. überliefert sind, von jedem Urtheil in dieser Beziehung ab. Er will „als äusserst conservativ" den gegebenen Text ohne Rücksicht darauf, ob er von Aristoteles selbst oder einem Epitomator herrühre, so lange als gesund und heil betrachten, bis das Gegentheil bewiesen ist. Einen ähnlichen Standpunkt vertrat schon vor ihm Düntzer[2]), der sich für die volle Integrität der Schrift erklärte und einige Jahre nach diesem E. Egger in seinem „Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs suivi de la poëtique d'Aristote" (Paris 1849). Leopold Schmidt[3]) will selbst Kapitel 12, das doch offenbar den Eindruck eines nachträglichen Einschiebsels macht, so lange für echt ansehen, bis seine Unechtheit nachgewiesen sei. Dagegen spricht Schöll[4]) seine Verwunderung darüber aus, wie die Poetik eines so hohen Ansehens in den beiden letzten Jahrhunderten geniessen konnte. Die erste Hälfte des Werkes sei zwar der Methodik gemäss, wie sie Aristoteles im zweiten Theil der Analytika vorschreibe, aber schon von Anfang an mit schadhaften Flecken und schlechten Ausfüllungen gemischt. Bis an das 15. Kapitel erstreckten sich, obwohl mehrfach durchschossen mit fremden, schwachen Bestandtheilen, sinnvolle aristotelische, in ihrem innern Gehalt wohl zusammenhängende Sätze. Aber von dem genannten Kapitel ab nehme die Dürftigkeit der Ausführung, die Unordnung und Inconsequenz rücksichtlich des Vorhergegangenen, der Mangel an Präcision in Sätzen und Belegen dergestalt überhand, dass man auch von den wenigen besseren Bemerkungen, die sich in dieser Chronistik des Unbedeutenden vorfinden, keineswegs ver-

Berlin 1872" gebraucht, während die Anerkennung, wie man aus Obigem ersieht, in Wahrheit Adolf Stahr gebührt, der den Vergleich schon lange vor Bernays brachte.

[1]) Beiträge zur Erklärung der Poetik des Aristoteles. Vorrede. Halle 1867.

[2]) Rettung der Aristotelischen Poetik. Braunschweig 1840.

[3]) Jahns Jahrbücher. 75. Band.

[4]) Philologus. 12. Band. 1857.

sichert sein könne, sie seien unmittelbare Sätze der Poetik des Aristoteles. Was über die Characterzeichnung, die Erkennungsweisen, die Anschaulichkeit und sinnliche Wahrheit der Vorstellung, die Episoden gesagt werde, unzulänglich und oberflächlich, stelle nicht eine Lehrschrift, sondern zusammengescharrte Scholien dar.

Die Mehrzahl der neueren Forscher und mit ihnen wohl alle diejenigen, welche nicht nach absonderlichen Gründen suchen, erklären die nicht abzuleugnende verstümmelte Gestalt des Werkes durch die allmähliche Veränderung, die dasselbe mit dem wiederholten nachlässigen Abschreiben erleiden musste. Den Epitomator dürfte man endlich zu den Kellerwürmern in Skepsis werfen, denn er müsste in der That, wie Susemihl[1]) sehr richtig bemerkt, ein Halbwahnwitziger gewesen sein, indem er bald ganze Kapitel im Allgemeinen unverkürzt aufgenommen, bald andere lange, nicht minder wichtige Abschnitte, wie namentlich den über die tragische Katharsis und den über die Komödie einfach weggelassen, vielfach durch seine Weglassungen allen Sinn und Zusammenhang zerstört und mit furchtbarer Gedankenlosigkeit Voraus- und Rückdeutungen auf das von ihm Weggeschnittene zu tilgen versäumt haben müsste. „Wahrlich, nur durch ein halbes Wunder hätte das Werk dieses Blödsinnigen so viel Anklang finden können, um die ursprüngliche Redaction ganz von ihrem Platze zu verdrängen und zum Untergang zu bringen."

Eine neue Zeit für die aristotelische Kritik wurde durch die beiden Gelehrten Herm. Bonitz und Joh. Vahlen eröffnet. Allerdings hatten Gottfried Hermann, dem leider nur das feinere Gefühl für die aristotelische Sprache fehlte, und Im. Bekker, welcher bei der Bearbeitung seiner trefflichen Gesammtausgabe die massgebenden Handschriften gleichsam ahnte, kräftig vorgearbeitet; philologisch erschlossen wurde Aristoteles aber durch die Erstgenannten. Als eine besonders werthvolle Leistung ist hierbei vor Allem der Index

[1]) Aristoteles über die Dichtkunst. Griechisch u. deutsch. 2. Aufl. Einleitung pag. 22. Leipzig 1874.

von Bonitz zu nennen.[1]) Vahlen richtete sein vorzügliches Augenmerk auf die Poetik und seine gründlichen und erfolgreichen Untersuchungen haben die Arbeiten über dieses aristotelische Werk in den rechten Fluss gebracht. Das Verdienst, zuerst nachgewiesen zu haben, dass sämmtliche bisher bekannten Handschriften der Poetik, mittelbar oder unmittelbar, von einem einzigen Codex und zwar von dem ältesten, Parisiensis 1741 (von Bekker A^c genannt) abstammen, gebührt Leonhard Spengel. Besagter Codex rührt aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts her und enthält neben der Poetik noch die Rhetorik des Aristoteles und verschiedene rhetorische Schriften des Dionysios von Halikarnass und Anderer. Zugleich hat Spengel, indem er zeigte, wie einzelne Blätter an den unrechten Platz gerathen oder gänzlich verloren gegangen, ferner einzelne Worte und ganze Zeilen völlig unleserlich geworden seien, in methodischer Weise die Basis zur Wiedererkenntniss der ursprünglichen Anlage dieses aristotelischen Werkes geschaffen. Nach und neben ihm sind die Arbeiten von Susemihl, deren Werth hauptsächlich in einer Sammlung alles exegetischen Materials beruht, anzuführen, denen sich sodann in bunter Reihenfolge diejenigen von J. Bernays, Döring, Reinkens, Ueberweg, Teichmüller, Thurot, Bursian, Moritz Schmidt u. A. als besonders beachtenswerth und förderlich anschliessen. All diese scharfsinnigen Schriften mitsammt den in ihnen verfochtenen Meinungsverschiedenheiten beschäftigen sich aber, als vorwiegend der kritischen und exegetischen Literatur angehörend, mit dem aristotelischen Werke an sich und lassen somit die Einwirkung, welche dasselbe auf die spätere Kunstentwickelung ausübte, völlig ausser Betracht. Eine solche Einwirkung hat nun, direct oder indirect, auf die dramatische Dichtkunst aller Nationen und zwar oft in der einschneidendsten Weise stattgefunden und scheint wohl einer eingehenden Untersuchung werth zu sein. Trotz ihrer verstümmelten Gestalt, welche man freilich damals noch

[1]) Index Aristotelicus edidit Hermannus Bonitz. Im 5. Band der „Aristotelis Opera. Edidit Academia Regia Borussica. Berlini 1870.“

nicht erkannte, bildete die Poetik Jahrhunderte lang den Kanon aller mit dem Drama sich befassenden Theoretiker und Kritiker, und ihre Vorschriften, wenn auch falsch interpretirt, galten als die Grundregeln jeder dramatischen Produktion. Man hatte sich dabei den Aristoteles ebenso für die Kunst zurecht gelegt, wie es früher bei den Scholastikern in andrer Richtung geschah, und im Laufe der Zeiten ist ihm manches aufgebürdet worden, was zu tragen er wahrlich nicht bestimmt war. Wenn Lessing nun auch in dieser Beziehung reformatorisch wirkte und das Echte von dem Falschen zu scheiden wusste, so hat sich trotzdem ein gut Theil von den alten irrigen Anschauungen bis in unsere Tage hinübergerettet. So spuken u. A. noch immer in den Köpfen, und zwar nicht blos in den ungeschulten, die „drei aristotelischen Einheiten“ als das Haupterforderniss eines vollendeten Dramas. Man verclausulirt sie allerdings mit Epitheta wie „missverstanden“, „falsch ausgelegt“ u. s. w., von ihrer Existenz ist man aber dennoch fest überzeugt. Die Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung, wie die Franzosen sie aneinander gereiht haben (l'unité de lieu, de jour, d'action), bilden in gewissen Kreisen noch heute ein Hauptstück des ästhetischen Glaubensbekenntnisses. Gegenstand vorliegender Abhandlung soll nun sein, diese „aristotelischen Einheiten“ auf ihr wahres Wesen zu prüfen und ihre Spuren in der dramatischen Literatur der modernen Völkerschaften zu verfolgen.

Eine richtige Würdigung der Poetik und der in ihr aufgestellten Kunstgesetze hängt in erster Linie davon ab, wie man überhaupt von dem gesammten philosophischen System des Aristoteles denkt. Jeden Meister, und diesen vor Allen, muss man aus seiner Natur und Stellung heraus beurtheilen. Alles Werden besteht nach Aristoteles im Uebergang aus Stoff in Form. Jener ist an sich nichts Wirkliches, er ist nur die Möglichkeit (δύναμις) ein Wirkliches zu werden. Die Wirklichkeit eines Dinges ist erst mit dem Vollendetsein seiner Form (εἶδος) d. h. mit dem Abschluss seines Werdens vorhanden. Dasjenige, was den Uebergang aus der möglichen Wirklichkeit (dem Stoffe ὕλη) in die wirkliche Wirk-

lichkeit, das wahrhafte Sein (die Form) herbeiführt, nennt Aristoteles die bewegende Ursache (ἡ ἀρχὴ τῆς κινήσεως resp. τῆς μεταβολῆς etc.) In ihr liegt der Anfang des Werdens. Die ihr entgegengesetzte Ursache aber (ἡ ἀντικειμένη αἰτία) nämlich das Ende des Werdens τὸ ἔσχατον, τὸ πέρας, das Ziel, in welchem das Werden zum Abschluss kommt (τὸ τέλος τῆς γενέσεως, . . . τῆς κινήσεως) ist dasjenige, was Aristoteles als den Zweck (τὸ οὗ ἕνεκα) des Werdens betrachtet. Dieser Zweck liegt im Gebiete des Unbewegten (ἔστι τὸ οὗ ἕνεκα ἐν τοῖς ἀκινήτοις[1]) und er nimmt zum Einzelwerden dasselbe Verhältniss ein, wie die Gottheit zum gesammten Werden. Mehrfach bezeichnet nun Aristoteles den Zweck als das Grösste und Beste in Bezug auf alle Dinge, ja, als das Gute schlechthin: τὸ γὰρ οὗ ἕνεκα βέλτιστον[2]) τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων[3]) und in häufiger Zusammenstellung τὸ τέλος καὶ τἀγαθόν, τὸ οὗ ἕνεκα καὶ τἀγαθόν u. s. w. Wenden wir diese Auffassung von der hochwichtigen Bedeutung des Zweck-Begriffs auf den Begriff der nachahmenden Kunst an, so ergiebt sich zunächst, dass auch der Zweck des einzelnen Kunstwerks, und demzufolge der Zweck der Gesammtheit aller Kunstwerke d. i. der Kunst selbst, in nichts Anderem als im Abschluss ihres Werdens gelegen sein kann. Der Stoff vertritt hierbei das weibliche Princip, das zu Gestaltende, zu Bewegende, während die Kunst oder besser der Künstler das Gestaltende, Bewegende, das männliche Princip ist. Erst durch die Verbindung Beider kann ein künstlerisches Werden entstehen, denn der Künstler bedarf des Stoffes, um in ihm zu zeugen, aus ihm zu formen, und der Stoff bedarf des Künstlers, um in wirkliche Form überzugehen. Demnach fällt die Frage nach dem Zwecke der Kunst, mit derjenigen zusammen: wo und wie findet das Werden eines jeden Kunstwerkes sein eigentliches Ziel? Oder auch, da ja jegliches Werden im Uebergang aus Stoff in Form besteht: wo und wann ist dieser Uebergang als vollendet anzusehen?

[1]) Metaphys. XI. c. 7.
[2]) Metaphys. IV. 2.
[3]) Poet. VI. 10.

Für die von Aristoteles nicht mit seinem gewohnten strengen Systematismus behandelte Eintheilung der Künste scheint mir die Stelle in der Metaphysik I. 1., massgebend, wo er den Gegensatz zwischen den πρὸς χρῆσιν, πρὸς τἀναγκαῖα und den πρὸς ἡδονήν, πρὸς διαγωγήν bestimmten Künsten bringt. Unter letzteren sind hier zweifellos die schönen, nachahmenden Künste zu verstehen, denn die gesammte Kunstlehre des Stagiriten ist wesentlich in dem Satze begründet, dass die Hauptaufgabe, das letzte Ziel aller schönen Kunst (τὸ τέλος τῆς μιμήσεως) in der Erzeugung von Lustgefühl, (ἡδονή), im Hervorbringen eines Genusses gelegen sei, und zwar erfüllt ein Kunstwerk um so besser den Endzweck der künstlerischen Nachahmung, in je höherem Grade es Lustempfindung bewirkt. Diesen obersten Gesichtspunkt dürfen wir vorzüglich bei den Definitionen, welche Aristoteles in der Poetik giebt, nicht ausser Acht lassen. Ferner müssen wir bei jeder Beurtheilung des genannten Werkes des Umstandes eingedenk bleiben, dass wir es in Aristoteles mit einem Griechen zu thun haben, der keine andere Kunst, als die seines Volkes kannte. Es ist eine müssige Frage, und dennoch steigt sie uns immer wieder unwillkürlich auf, welche Ansichten über die Dichtkunst würde dieser Philosoph entwickelt haben, wenn ihm die Dramen eines Calderon und Shakespeare vorgelegen hätten. Ja, Fr. v. Raumer[1]) unterzieht sich sogar der unfruchtbaren Mühe, den Standpunkt zu normiren, den Aristoteles unserer modernen Oper gegenüber eingenommen haben würde. Zuerst war die Kunst da und dann bildete sich an ihr die Theorie heran. Aus den Werken, in denen sich die Kunst praktisch bethätigte, leitet der philosophirende Geist die Regeln ab; er will erkennen und begreifen, sichten und ordnen, was der künstlerische Genius, unbewusst den Gesetzen der Schönheit folgend, geschaffen. Die Theorie mit ihrer Methodik, ihren technischen Lehren mag die Thätigkeit des Künstlers fördern und stützen, schöpferische Kraft

[1]) Ueber die Poetik des Aristoteles und ihr Verhältniss zu den neueren Dramatikern. Abhandl. der Berliner Akademie. 1828.

hat sie ihm noch nie zu verleihen vermocht. Sie arbeitet nur mit dem Vorhandenen, sie zergliedert die Kunst auf der jeweiligen Höhe, auf welcher diese von ihr betroffen wird, darüber hinaus vermag sie nicht zu greifen. Neue Bahnen erschliesst nur der künstlerische Genius selbst.

Man spricht gegenwärtig viel von dem kosmopolitischen Wesen der Künste und weisst darauf hin, wie sich nicht allein ein Volk, sondern die gesammte gebildete Welt an den Melodieen eines Beethoven, den keuschen Linien eines Raphael erfreue. Wohl, der Genuss, die Freude an den Werken der Kunst sei eine der Gesammtheit der Völker gemeinsame, jedoch die Kunst selbst, der schaffende Künstler wird und muss immer auf nationalem Boden erstehen. Am streng nationalsten von ihren Schwestern ist aber die Dichtkunst, denn sie arbeitet mit dem ureigensten Besitzthum eines Volkes, mit seiner Sprache; und möge man ihre Werke in alle Zungen der Erde übersetzen, sie deuten zurück nach dem heimischen Sinn, aus dem sie geboren, zurück nach dem heimischen Laut, in dem sie zuerst erklangen. Der Dichter, wenn er wirklich Grosses, Erhabenes schaffen will, muss mit dem innersten Leben seines Volkes verwachsen sein, er kann und darf sich seines nationalen Wesens, hole er seine Stoffe her, wo immer er will, nicht entäussern. Die Römer William Shakespeare's sind Engländer vom Scheitel bis zur Sohle und Goethes Iphigenie ist ein deutsches Mädchen an Herzen und Gemüth. Mitten aus der national griechischen Dichtkunst heraus hat nun Aristoteles seine Anschauungen und Regeln geschöpft, und als man ihnen allgemeine Geltung verlieh, hätte man sich zuvor fragen müssen, ob sich derartig gewonnene Gesetze überhaupt so ohne Weiteres auf andere Zeiten und andere Entwickelungsstufen übertragen lassen. Aristoteles ist in seinen griechischen Vorbildern befangen, und zwar mitunter sehr stark befangen. Homers Gedichte erscheinen ihm als das vollendete Epos an sich und an den Dramen eines Aeschylus und Sophokles stellt sich ihm das Wesen der Tragödie dar. Allerdings steigen ihm hie und da Zweifel

auf, wie z. B. im vierten Kapitel der Poetik[1]), wo er die Frage, „ob die Tragödie in ihren einzelnen Arten schon ihr Höchstes erreicht habe, sowohl ihrem Wesen nach, als mit Rücksicht auf die theatralische Aufführung" offen lässt, im Grossen und Ganzen hält er sich aber mit seinen Ausführungen und Begründungen streng an die vorhandenen, freilich hochbedeutsamen Musterdichtungen. So erscheint ihm ein Epos, welches den ganzen troischen Krieg umfasst, unmöglich, nur weil es Homer in diesem Umfange nicht gedichtet hat. Diesem falschen Schlusse gegenüber bemerkt Reinkens[2]) sehr richtig: „Den Scharfsinn des Aristoteles sonst in Ehren, aber, was ein homerisches Genie, wenn es seiner schöpferischen Bildungskraft den Stoff des ganzen troischen Krieges als einer einheitlichen Handlung hätte unterwerfen wollen, geleistet und geschaffen haben würde, das zu ergründen, war ihm wohl wie jedem Kunstrichter versagt. Dass in diesem Falle das Gedicht einem „Thier von Zehntausend Stadien" Länge vergleichbar geworden sein würde, ist eine selbst dem talentvollsten und erfahrensten Kritiker nicht gestattete Voraussetzung". Andere Abschnitte in der Poetik, wie der über die *ἀναγνώρισις* sind für unsere neuere Dramendichtung ohne weiteren Belang; das Erkennungsmoment beruht in der den griechischen Stoffen eigenthümlichen Gestaltung und lässt sich nur, wie uns Schillers „Braut von Messina" lehrt, als fremdes Element, als ein unserer Erfahrung fern stehender Conflikt in die moderne Tragödie übertragen. In dieser herrscht die freie Selbstbestimmung der handelnden Personen, nicht die geheimnissvolle Macht der Götter; der Wille des Einzelnen erzeugt hier den tragischen Conflict, nicht das unabwendbare, vorgezeichnete Schicksal, das sich bei der Erkennung in seinem ganzen, vernichtenden Umfange enthüllt.

Echt griechisch und auf rein antiker Anschauung be-

---

[1]) Poet Cap. 4. 11. *τό μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν ἆρ ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτό τε καθ' ἁυτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος.* Stahr übersetzt die Stelle: Die Untersuchung freilich, ob die Tragödie etc., gehört einer andern Untersuchung an(!).

[2]) Aristoteles über Kunst besonders über Tragödie. pag. 260. Wien 1870.

ruhend ist in der aristotelischen Kunstlehre auch die bedeutsame Stellung, welche der „Mimesis“, als dem Wesen und Principe aller Kunst, eingeräumt wird. Allerdings hat der Umstand, dass wir in der deutschen Sprache kein Wort besitzen, welches das griechische, seinem philosophischen Begriffe bei Aristoteles voll entsprechend, wiederzugeben vermag, zu manchem ungerechten Angriffe auf den Stagiriten von Seiten neuerer Aesthetiker die Veranlassung geboten. Gemeinhin übersetzen wir *μίμησις* mit Nachahmung und wenn diese Bezeichnung der griechischen auch am nächsten kommt, so deckt sie sich doch keineswegs mit derselben. Das Wort „Nachahmung“ erweckt in uns die Vorstellung der Unfreiheit, des Gebundenseins an das nachzuahmende Objekt. Wir können z. B. nicht, wie die Griechen, von einer Nachahmung der Empfindungen durch die Musik reden und müssen hierfür „Ausdruck“ oder eine derartige Bezeichnung gebrauchen. In Bezug auf die Dichtkunst suchen wir uns mit Worten wie „Darstellung“, „Gestaltung“, „Schilderung“ u. s. w. zu helfen.[1])

Aristoteles nahm das Princip der Nachahmung, der *μίμησις*, ob nun von Plato oder von früheren Denkern auf, gelangte aber damit zu einem für die schönen Künste weit günstigerem Resultate als letzterer, und wir dürfen wohl in der Behandlung des Principes, wie sie uns in der Poetik vorliegt, eine gegen seinen Lehrer gerichtete Polemik erblicken. Plato spricht den Künsten, eben weil sie „nachahmende“ sind, alle Realität ab; die Werke der Künstler sind ihm ein blosses müssiges Spiel, und somit kommt er in seiner Schrift vom Staate zu dem Schluss, dass die nachbildende Kunst an sich schlecht sei und, im Lichte der Philosophie betrachtet, ebenso Alles, was sie hervorbringe. Hierbei verwickelt er sich jedoch mit seiner Definition des Kunstwerkes, als des Bildes von dem Bilde eines Bildes, wie

[1]) Wie wenig das Wort „Nachahmen“ oft dem griechischen *μιμεῖσθαι* entspricht, erkennen wir u. a. an der Stelle im Kap. 25. 2. der Poetik, wo es von den drei gegebenen Möglichkeiten des „*μιμεῖσθαι*“ heisst: *ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν ἢ οἷα φασὶ καὶ δοκεῖ οἷα εἶναι δεῖ.* Gegenstände nachahmen,“ wie sie sein sollten“ können wir aber im Deutschen nicht sagen.

Vischer im zweiten Bande seiner Aesthetik schlagend nachweist, in einen gröblichen Widerspruch mit seiner Ideenlehre. Dieser Verirrung gegenüber tritt nun der höhere Standpunkt des Aristoteles, welcher zeigte, dass das Kunstwerk über der Realität stehe und letztere läutere und geistig verkläre, in desto helleres Licht. Wie Aristoteles den Ursprung aller Kunstthätigkeit auf den Nachahmungstrieb des Menschen zurückführt, — denn auch die Anfänge der Musik und Baukunst, wogegen der stärkste Einspruch erhoben wird, beruhen zweifellos auf der Nachahmung der von der Natur gegebenen Töne und Formen, — wie er sodann die Wirkung, welche die Werke der Kunst auf die Seele des Menschen ausüben, vornehmlich in dem nachahmenden Wesen derselben entdeckt, und sodann die Eintheilung der schönen Künste nach den Mitteln, den Gegenständen und der Art der Nachahmung trifft, zeugt von tiefer philosophischer Erkenntniss, dennoch ist die dabei festgehaltene, eben streng griechische Anschauung, das gesammte Wesen der Kunst in die Nachahmung zu setzen, zu eng und zu einseitig gefasst. Zwar räumt er an einigen Stellen der Poetik[1]) auch der idealen Wahrheit ihren Platz ein, immerhin wird aber von ihm die freie, schöpferische Phantasie des Künstlers und vorzüglich des Dichters noch unterschätzt. Die echte Erfahrung und die echte Speculation müssen sich auf dem Gebiete der Kunst ergänzen; von unseren sinnlichen Vorstellungen vermögen wir uns nicht loszulösen, ohne Dinge wäre von einem Denken und Auffassen keine Rede, doch die künstlerische Einbildungskraft erhebt und verklärt dieselben, sie schafft uns eine Welt, welche über der alltäglichen steht, so dass Schiller, dem die dichterische Illusion zur Wahrheit wurde, mit voller Berechtigung singen konnte:

„Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Phantasie,
Was sich nie und nirgends hat begeben
Das allein veraltet nie.“

Den in diesen Versen niedergelegten Gedanken ver-

[1]) Cap. 15. 8. Cap. 25. 17.

missen wir bei Aristoteles, weil bei ihm der Grundsatz des blossen Nachahmens zu stark vorherrscht. Letzteren hat der Italiener Vida in voller Ausdehnung übernommen, indem er in seinem Werke „De arte poëtica“[1]) schreibt:

Praeterea haud lateat te nil conarier artem
Naturam nisi ut assimulet, propriusque sequatur.
Hanc unam vates sibi proposuere magistram.

Hierzu bemerkt Batteux, dessen glänzende Seite sonst kritischer Scharfsinn nicht ist, in einer Note: „Ceci doit s'entendre avec quelque modification. Il ne suffit pas d'imiter la nature, il faut la choisir. C'est le vrai, le vrai piquant, interessant, le beau vrai qui est l'objet de la Poësie, ainsi que de tous les autres Arts d'imitation.“ — „Il faut la choisir“, mit diesen Worten trifft der Franzose den Kern der Frage. Was ist die Kunst anders, als die Natur, abgespiegelt in der Seele des Künstlers! Er schaut die Welt mit einem feiner organisirten Auge an, als der Laie, er trägt sein eigenes Ich, sein Denken und Empfinden in die Natur hinein und prägt ihr seinen individuellen Stempel auf. Je nachdem nun bei ihm die technisch minutiöse Nachahmung oder die schöpferische Thätigkeit der Phantasie das Uebergewicht besitzt, folgt er in seiner Kunstübung der realistischen oder idealistischen Richtung; wir sollen uns aber wohl hüten, der ersteren, der blossen Nachahmung, eine allzugrosse Anerkennung zu Theil werden zu lassen, wir könnten sonst schliesslich dahin kommen, die Photographie über die Kunst der Malerei zu setzen.

Nach Aristoteles kann man nur die wirklich existirende Welt zum Gegenstande der Nachahmung machen; was die Natur ausser den wirklich existirenden Lebensformen in sich birgt, was in der Kunst über die Nachahmung hinausgeht, ist für ihn nicht vorhanden. Auch darin lässt sich ihm schwerlich zustimmen, dass er ein Wohlgefallen Aller an den Erzeugnissen der Nachahmung ohne Rücksicht auf den nachgeahmten Gegenstand annimmt. Hier muss die Nachahmung selbst von dem Nachgeahmten geschieden

[1]) Lib. II. V. 455.

werden. Die Stelle lautet: „.... καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας“[1]) und wird von Stahr übersetzt: „ebenso ist die Freude an den Producten der Nachahmung eine natürliche Eigenschaft aller Menschen“, bei Susemihl lautet sie: „ein Gleiches gilt von dem Wohlgefallen Aller an den Erzeugnissen nachahmender Darstellung“. Ueberweg giebt sie mit den Worten wieder: „In der Natur der Menschen liegt auch die Freude am Wahrnehmen von Nachahmungen.“ Die Freude an der μίμησις, an der Nachahmung, welche allerdings den Menschen gemeinsam ist, wird hier direct auf den nachgeahmten Gegenstand, auf das μίμημα übertragen. Nun kann mich die kunstvoll täuschende Weise, womit z. B. auf einem Gemälde Schmutz nachgebildet ist, wohl ergötzen, darum braucht der gemalte Schmutz als solcher noch immer kein Wohlgefallen in mir zu erregen. Aristoteles zieht aber diese Consequenz, indem er von den Gegenständen in Wirklichkeit und Nachahmung spricht und dabei auf die Abbildungen von widerwärtigen Thieren und Leichnamen hinweist. Unsere moderne Malerei hat die widerlichsten Objecte, Leichenkammern, hungerndes Elend u. s. w. täuschend und lebenswahr nachgeahmt, ein Gefühl des Wohlgefallens wird aber trotzdem dadurch nicht hervorgerufen; es fehlt den Gegenständen eben „le beau vrai“ des Batteux. Der Abscheu vor dem nachgeahmten Gegenstand vernichtet die Freude an der Kunst der Nachahmung.[2]) Despréaux hat den Aristotelischen Gedanken am Beginn des dritten Gesanges seiner Art poëtique in folgende Verse gebracht:

„Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Allerdings begründet Aristoteles seine Ansicht noch weiter durch die Lust am Lernen, an dem Gewinn von Erkenntniss, ja, er führt das Vergnügen, womit man Bildwerke betrachte, auf die Ursache zurück, dass man dabei errathe, was sie

[1]) Poet. Cap. 4. 2.

[2]) Lessing bemerkt in seinem „Leben des Sophokles“ unter H bei Besprechung des Aeschyleischen Scenenapparates: „Denn der höchste Grad des Schrecklichen wird wirklich in der Nachahmung widerwärtig.“

darstellen[1]), denn kenne man das Objekt der Darstellung nicht, so werde einem die Nachahmung als solche auch keinen Genuss bereiten.

Ueber die Aufgabe, welche sich Aristoteles mit seiner Poetik gestellt hat, herrschen zwar ebenfalls verschiedene Meinungen, dieselben haben aber bis jetzt noch keinen Anlass zu einer lebhafteren Controverse gegeben. In erster Linie war die Schrift in Verbindung mit dem leider verloren gegangenen Werke *περὶ ποιητῶν* berufen, einen Stein in dem Gesammtbau seiner philosophischen Weltanschauung zu bilden, sodann hat aber Aristoteles, unter Bekämpfung der ihm irrig erscheinenden Ansichten — z. B. nimmt er der im Alterthum hauptsächlich durch Aristophanes vertretenen Betrachtungsweise der Entwickelung des griechischen Dramas gegenüber eine wenig verhüllte oppositionelle Stellung ein — zweifellos den Zweck eines Lehrbuches damit verbunden. Solger[2]) bemerkt zu dieser Frage: „Aristoteles hat nirgends gesagt, dass er die innersten Gründe der Kunst aufdecken wolle (ob er dies vielleicht mit Unrecht für unmöglich gehalten, geht uns hier nichts an) kurz er will nur ihre Gesetze aufstellen, wie sie sind. Wenn er dieses nun zwar nach empirischen Begriffen thut, aber mit steter Beziehung auf das, was die Kunst von allen übrigen Erscheinungen unterscheidet, und folglich mit stiller Voraussetzung eines höheren Grundes, so ist dagegen nichts einzuwenden." Dilthey[3]) constatirt zwischen Lessing und Aristoteles einen Gegensatz dahin, dass Lessings ästhetische Theorieen eine Technik der Poesie im wahren Verstande des Aristoteles seien, „aber nicht wie die Aristotelische entworfen, um zu begreifen was vergangen war, sondern um die Zukunft zu leiten." Teichmüller[4]) will diesen Gegensatz nicht gelten lassen, indem er darauf hinweist, wie Aristoteles

---

[1]) In der Rhetorik I. 11. 23 giebt er, fast wörtlich, die gleiche Erklärung, zieht aber dabei noch andererseits das *θαυμάζειν* als lustgewährend an.

[2]) Schriften II. 545.

[3]) Preuss. Jahrbücher. Febr. 1867.

[4]) Aristoteles Philosophie der Kunst. pag. 404. Halle 1869.

in seinen technischen Untersuchungen überall bestrebt sei, das Richtige und Vollkommene zu zeigen, die Fehler ihrem Ursprunge nach aufzudecken und d i e M i t t e l a n z u g e b e n, w i e d i e s c h ö n s t e n K u n s t l e i s t u n g e n h e r v o r g e b r a c h t w e r d e n k ö n n e n. Seine Poetik sei weit davon entfernt, eine bloss literarhistorische Kritik zu enthalten, um dadurch eine bloss dem Theoretiker interessante Aesthetik abzuleiten, sondern dieselbe sei hauptsächlich Technik d. h. Wissen des Künstlers für sein Werk, und enthalte darum überall Anweisungen und Winke, was man bei der Composition erstreben, wovor man sich besonders hüten müsse, wie man am besten die Stoffe auswähle etc. Gleichsam einen praktischen Beleg findet Teichmüllers Ansicht durch die Vermuthung, welche Bernays[1]) ausspricht, dass sich nämlich Menander, der Hauptvertreter der neuen attischen Komödie, als ein Schüler des Theophrastos, vorzugsweise an der Poetik des Aristoteles gebildet und, zum klaren Bewusstsein über seine Kunst erhoben, „sicheren Schritts den Weg weiter verfolgt habe, auf welchen die tastenden Versuche der mittleren Komödie sich nur durch den Zwang äusserer politischer Verhältnisse hätten drängen lassen." Auf der andern Seite muss es aber Wunder nehmen, dass sich Aristoteles, wenn er wirklich eine genaue Anweisung für die Composition des Dramas geben wollte, gerade über die Gesetze, welche in der T e c h n i k der antiken Dichtkunst herrschen, völlig ausschweigt. Wie in den Werken der Natur, so liegt auch in den Werken der griechischen Kunst überall Zahl und Mass und Gesetzmässigkeit verborgen und erst allmählich lernten wir die festen Proportionen erkennen, auf denen der schöne Bau dieser Dichterwerke ruht. Von Rossbach und Westphal sind u. a. die Gesetze der strophischen Composition entwickelt worden, die Untersuchungen von F. Ritschl[2]) über die Sieben gegen Theben, von Heinrich Weil[3]) über den Agamemnon und von O.

---

[1]) Rhein. Mus. N. F. VIII. pag. 572.

[2]) Jahns Jahrbücher 1858 Bd. 77.

[3]) Jahns Jahrbücher 1859 Bd. 79.

Ribbeck[1]) über den Prometheus haben auf das Ueberzeugendste dargethan, dass Aeschylus selbst im Dialog ein gewisses Gleichmass erstrebte, und von alledem berichtet Aristoteles in seiner „zur Leitung für den Künstler" bestimmten Poetik nichts! Wie hoch bedeutend erscheinen aber diese Gesetze, diese technischen Feinheiten im Vergleich zu den Abhandlungen über den sprachlichen Ausdruck, welche uns in Cap. 20 u. 21 der Poetik erhalten sind, und wie gern würden wir diese hingeben, wenn uns dafür Aufschluss nach jener Richtung ertheilt würde.

In dem ersten Kapitel seiner Poetik handelt Aristoteles vom Wesen der Poesie und der übrigen musischen Künste, berührt hierbei die specifischen Unterschiede derselben und giebt eine Eintheilung der Dichtarten nach den Mitteln der nachahmenden Darstellung (Rhythmus, Harmonie, Wort, Vers), nach den Gegenständen der nachahmenden Darstellung (Unterschied von Tragödie und Komödie) und nach der Beschaffenheit der nachahmenden Darstellung (Unterschied des Dramas von Epos und Lyrik), um sodann auf den Ursprung der Poesie überzugehen, woran sich ein kurzer geschichtlicher Abriss über die Entwickelung der drei vornehmsten Dichtarten, des Epos, der Tragödie und der Komödie knüpft. In die Specialerörterung derselben tritt Aristoteles mit dem 6. Kapitel ein und zwar beginnt er mit der Tragödie, indem er die Bestimmung ihres Wesens dem bis dahin Gesagten entnimmt. Hier stehen wir nun vor jener berühmten, heiss umstrittenen Definition[2]), über welche eine Verständigung zu erzielen, bis heutigen Tages noch nicht gelungen ist. Wie biegsam eine Sprache in der Wiedergabe der Gedanken zu sein vermag, lässt sich an diesem aristotelischen Satze in überraschender Weise erkennen, denn von den hundert und mehr Uebersetzungen,

[1]) Qua Aeschylus arte in Prometheo fabula diverbia composuerit. Bernae 1859.

[2]) Sie lautet: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δἰ ἀπαγγελίας, δἰ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

die wir davon besitzen, dürften sich kaum zwei in allen Punkten gleichen. Wenn man sich über diesen Theil der Erklärung geeinigt, so sprang bei jenem die Meinungsdifferenz desto heftiger hervor, und fast um jedes Wort haben die Parteien, welche sich anlässlich der verschiedenen Interpretation in der wissenschaftlichen Welt bildeten, lebhaft gekämpft. Welche enorme Ausdehnung gewann allein die Controverse über die „Katharsis"! Eine ganze Literatur hat sich bereits um dieses Wort gelagert, und sie wird sich noch immer vermehren, denn Jedem, der sich mit der aristotelischen Lehre von der Tragödie beschäftigt, dürfte es sehr schwer fallen, zu dieser Lebensfrage derselben keine Stellung zu nehmen.

Eine neue Periode des Katharsisstreites eröffnete bekanntlich Jacob Bernays, der in seiner Abhandlung „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie"[1]) nachwies, dass Aristoteles den Ausdruck in medicinisch pathologischem Sinne gebraucht habe, und damit der Frage eine wesentlich andere Wendung gab. Zwar hatte Heinrich Weil schon zehn Jahre früher mit seiner Abhandlung „Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles"[2]) den gleichen Weg wie Bernays beschritten, indem er in dem Worte „Katharsis" ebenfalls eine auf die medicinische Bedeutung zurückführende Methapher erblickte, womit nicht eine moralische Läuterung und Erhebung, sondern die einem Purgativ ähnliche Wirkung bezeichnet werde, merkwürdiger Weise blieb aber diese Abhandlung Weils, welche doch eine völlig neue Definition der Katharsis brachte, (die nur leider mit der Ansicht, der Genitiv *τῶν τοιούτων παθημάτων* sei ein subjectiver und das Objekt der Katharsis der Mensch, für die Meisten einen unmöglichen Abschluss erhielt), unter den Fachgelehrten völlig unbekannt. Desto grösseres Aufsehen erregte Bernays mit seiner obengenannten Schrift, welche den Ausgangspunkt aller neueren Erörte-

[1]) Breslau 1857, wieder abgedruckt in: Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berlin 1880.

[2]) Basel 1848.

rungen dieser Streitfrage bildet. Die Auffassung der tragischen Kunst gipfelt bei Bernays darin, dass sie zunächst die Affecte, Furcht und Mitleid, sollicitire, diese ganz entfessele und so gleichsam sich austoben lasse. Dadurch werde der Seele eine erleichternde Entladung von den betreffenden Affecten gewährt und diese Entladung, ganz streng im pathologischen Sinne genommen, errege ein Lustgefühl, die ἡδονή, die wir durch die Kunst geniessen. Der gewichtigste Gegner entstand Bernays in Spengel, der, mit gleich vortreflichen Waffen methodischer Hermeneutik kämpfend, für das ethisch fördernde Element in der Tragödie eintrat. Die Aufgabe der Muse sei eine höhere und grössere, als eine momentane Beschwichtigung der πάθη im Bernays'schen Sinne, um dann wieder in den alten Zustand zurückzufallen, sie habe vielmehr die μετροπάθεια im Menschen herbeizuführen und zu sichern. Bernays sei mit einem angenehmen vorübergehenden Reize und Kitzel zufrieden, „ich und die anderen mit mir," ruft Spengel aus, „finden etwas mehr als diesen, eine höhere Potenz, eine geistige Stärkung und Läuterung, mit nachhaltiger Wirkung und Folge." Mit den letzten Worten trifft Spengel die wundeste Stelle der Bernays'schen Definition. Die nachhaltige Wirkung vermissen wir bei der Entladungstheorie am empfindlichsten. Eine weitere Ausbildung hat letztere noch durch Ueberweg und Döring erfahren, indem sie nicht wie Bernays die κάθαρσις τῶν παθημάτων als eine erleichternde Entladung bleibender Gefühlsdispositionen (der Furchtsamkeit und Mitleidigkeit), sondern als eine zeitweilige Wegschaffung, Ausscheidung, Aufhebung der Affekte (der Furcht, des Mitleids) selbst auffassen[1]). Hierbei steigt uns aber unwillkürlich die Frage auf, wie lange wird diese Wegschaffung anhalten, wie viel Zeit brauchen die Affecte, um sich soweit

[1]) Schon Ed. Müller schreibt a. a. O. II. pag. 385: „Wie könnte da doch die Tragödie durch Mitleid und Furcht in uns Lust erregen, wenn sie diese Affecte ganz in uns ausrottete? Und eine solche Ausrottung dieser Leidenschaften — will denn Aristoteles überhaupt etwas davon wissen, er, der die Affecte, insofern sie nur auf die rechte Weise und im rechten Masse sich regen, in so genaue Verbindung mit den Tugenden setzt?"

wieder zu restituiren, dass eine neue Ausscheidung erfolgen kann? Sind denn die genannten Affekte, oder besser Empfindungen, nicht unserem Seelenleben immanent? Vermögen wir uns derselben periodisch zu entledigen? Werde ich, nachdem ich im Theater von meiner Furcht und meinem Mitleid entladen worden bin, bei einem auf dem Nachhauseweg sich in Wirklichkeit ereignenden Unglück kein Mitleid empfinden? Oder wie gestaltet sich die Sache, wenn die Einzeltragödie, auf welche sich doch zweifellos die aristotelische Definition bezieht, schon eine volle Entladung der Affecte bewirkt, bei den anderen Stücken einer Trilogie? Hätte man dann nicht z. B. bei einer Darstellung der Aeschyleischen Oresteia sagen müssen: „Entschuldigen Sie, die Choephoren lassen mich gleichgültig, denn meine Furcht und mein Mitleid habe ich schon beim Agamemnon ausgeschieden und für die Eumeniden bleibt mir nun auch gar nichts mehr übrig!" Mögen sich Bernays und seine Anhänger mit ihrer Auffassung der Katharsis in philologischer Beziehung noch so glänzend rechtfertigen, der dabei vorhandene Mangel jeder nachhaltigen Wirkung, an welche Aristoteles sicher mit gedacht hat, bildet eine nicht auszufüllende Lücke.

Der Katharsisstreit brachte in seiner Geleitschaft die Controverse über die Unterscheidung zwischen πάθος und πάθημα, welche Bernays ebenfalls für seine Definition geltend macht. Nach ihm ist πάθος der Affect und zwar der unerwartet ausbrechende und vorübergehende, πάθημα, die Affection, d. h. der der afficirten Person inhärirende und jederzeit zum Ausbruch reife Affect,[1]) während Bonitz[2]) auf der Grundlage einer genauen und umfassenden Prüfung des gesammten aristotelischen Sprachgebrauchs zu dem Ergebniss gelangt, dass beide Worte „in allen Stadien der Bedeutung unterschiedslos gesetzt werden." Das Wort παθήματα sei allerdings das ungleich seltenere, und zwar in dem Gebiete des einen Gebrauchs verhältnissmässig seltener als in dem andern, aber es sei mit dem Worte πάθη derart

[1]) a. a. O. pag. 149.

[2]) Im 5. Hefte seiner „Aristotelischen Studien".

innerhalb desselben Gedankenganges, ja desselben Satzes zur Bezeichnung derselben Sache verbunden, dass es unzulässig sei, einen begrifflichen Unterschied ziehen zu wollen. Namentlich fehle aber zu der Voraussetzung, dass bei *πάθημα* an etwas Dauerndes, Habituelles, bei *πάθος* an das bloss Vorübergehende zu denken sei, jede Grundlage in dem thatsächlichen Gebrauch, wie in den Wortformen. Mit diesem Resultat kann sich Herrmann Baumgart nicht völlig einverstanden erklären und sucht in einer mit vielem Scharfsinn verfassten Abhandlung[1]) nachzuweisen, dass Aristoteles mit *παθήματα* die Art und Weise bezeichne, wie die *πάθη* in den Gemüthern der Einzelnen bei der Abwesenheit einer genügenden Regelung derselben durch die Vernunft bald übermässig, bald mangelhaft, bald am unrechten Ort, bald zur unrechten Zeit, immer als Krankheitserscheinungen sich verwirklichen. Demnach übersetzt er *τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσις* mit „Läuterung der unvollkommenen Erscheinungsformen dieser Empfindungen" (Mitleid und Furcht), freilich ohne uns darüber Aufschluss zu geben, wie man sich eine Läuterung von Erscheinungsformen vorzustellen hat.

Der Schwerpunkt der Frage liegt ersichtlicher Weise in der Uebersetzung und Auffassung von *τῶν τοιούτων*; bezieht man diese letzteren allein auf die vorhergehenden *ἔλεος* und *φόβος*, so wird man wohl oder übel die Entladungstheorie acceptiren müssen, denn die „Reinigung" von Furcht und Mitleid wäre doch eine sehr engbegrenzte und unbedeutende Wirkung der tragischen Dichtkunst. Was ist überhaupt an dem Mitleid, diesem edelsten und selbstlosesten Gefühl der menschlichen Seele zu reinigen? Zwar wird man hier einwerfen, dass Aristoteles das Mitleid nicht in dem allgemein philantropischen, christlichen Sinne fasse, und wird zu diesem Zweck die bekannte Definition des Stagiriten selbst aus seiner Rhetorik citiren, dabei vergisst man aber, dass sich solche Begriffe in den verschiedenen Disciplinen, von denen Aristoteles handelt, sehr verschiedenartig färben und begrenzen lassen. So ist z. B. die Definition von der

[1]) Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauch. Königsberg 1873.

ἡδονή in der Rhetorik eine andere, eine populärere, als die streng philosophische im 7. und 10. Buch der Nikomachischen Ethik. Im 14. Kapitel der Poetik sagt Aristoteles z. B. die Tragödie solle nur die ihr eigenthümliche, aus Furcht und Mitleid entspringende Lust gewähren, im 11. Kapitel des 1. Buches der Rhetorik erwähnt er aber diese Eigenschaft gar nicht und bezeichnet bei der Poesie, als der nachahmenden Darstellung, nur das Lernen und Sichverwundern als Lust gewährend. Man dürfte also wohl mit Baumgart[1]) fragen: „Wird nicht, um bei *ἔλεος* und *φόβος* zu bleiben, die Begriffsbegrenzung derselben, ich möchte sagen, die Ausdehnung der Begriffe, eine andre sein, wenn es sich um allgemein gültige ethische Erkenntniss handelt, oder um die praktische Einwirkung des Redenden auf die Gemüther seiner Hörer, oder aber um das, was der Künstler durch sein Kunstwerk in den Seelen der Hörer und Zuschauer schaffend hervorbringt? wenn es sich also in dem einen Falle um theoretisches, in dem zweiten um praktisches, in dem dritten um poetisches Denken handelt? (*διάνοια θεωρητική, πρακτική, ποιητική.*)" Als wahrscheinlich liesse es sich somit ansehen, dass Aristoteles seine Definition von Furcht und Mitleid, wie er sie in der Rhetorik giebt, in ihrer Beziehung und Anwendung auf die tragische Kunst modificirt haben würde. In der Furcht aber, welche die Tragödie erweckt, vermag ich nur die Furcht für den tragischen Helden zu erblicken, und auch mein Mitleid gilt nur ihm. Sein Schicksal muss den Zuschauer derartig fesseln und ergreifen, dass diesem gar kein Erinnern an das eigene noch möglich bleibt. Wenn die Tragödie eine volle Wirkung ausübt, muss der Zuschauer sein eigenes Sein und Denken über dem Leid des auf der Bühne dargestellten vergessen.[2]) Oder soll ihn bei dem Anhören einer Tragödie

[1]) Aristoteles, Lessing und Goethe. Leipzig 1877. pag. 4.

[2]) Der talentvolle Komödiendichter Timokles, der Zeitgenosse des Demosthenes, verleiht diesem Gedanken in folgenden Versen Ausdruck:

„ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβών,
Πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει,
Μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα!"

z. B. des Oedipus oder der Medea vielleicht die Furcht ergreifen, dass er sich nun auch die Augen ausbohren oder seine Kinder umbringen werde? Wenn die Tragödie derartige Empfindungen in uns hervorriefe, so würde ihr Endergebniss nicht Lustgefühl, sondern Entsetzen sein. Das Schicksal des tragischen Helden allein kommt in Betracht, er muss mich mit seinen Thaten und Worten im Innersten fassen, denn für wen ich nicht gezittert habe, mit dem kann ich auch nicht weinen. Die tragische Furcht wird dem Helden gezollt, so lange noch einige Hoffnung für ihn vorhanden ist, und das Mitleid erst, wenn der Verlauf des Dramas diese Hoffnung vollständig vereitelt hat, also mit kurzen Worten: die tragische Furcht ist das Mitempfinden des Zuschauers am Geschick des Helden vor der Krisis und das Mitleid das Mitempfinden nach derselben. Was nun aber an diesen, von dem Dichter geweckten und ernährten selbstlosen Gefühlen zu reinigen und zu läutern ist, erscheint mir absolut unerfindlich. Zudem dürfte die Operation, dass Mitleid und Furcht das nämliche Mitleid und die nämliche Furcht reinigt oder ausscheidet, eine ziemlich schwierige sein und wird dieselbe witzig und treffend mit dem Kunststücke des Freiherrn von Münchhausen verglichen, welcher sich an seinem eigenen Zopfe aus dem Sumpf zog.

Bernays giesst die ganze Lauge seines Spottes über diejenigen aus, welche *ὁ τοιοῦτος* mit „derartig" oder „dergleichen" übersetzen. Zuerst nimmt er den „strauchelnden" Lessing vor, durch dessen „Et cetera" überhaupt jede Definition gesprengt werde. Nachdem er mit seinem „Mitleid und dergleichen" die Thür so weit offen gelassen habe, könne es nicht Wunder nehmen, dass die, welche nach ihm kamen, nun gar die Wände einstürzten. In jedem etwas vollständigeren Lexikon könne man es vermerkt finden, dass *τοιοῦτος* mit dem Artikel auf das im Satze selbst Bestimmte und allein auf dieses sich beziehe, *ὁ τοιοῦτος* also im Deutschen nicht durch „derartig" oder „dergleichen" übersetzt werden dürfe, sondern wenn das einfache Demonstrativum „dieser" nicht passen wolle, so könne höchstens „solcher" in rein demonstrativem Sinne (talis) geduldet

werden. Beim flüchtigsten Blättern in jeder grösseren aristotelischen Schrift fänden sich die Beispiele haufenweise zusammen, dass Aristoteles besonders gern das Pronomen *ὁ τοιοῦτος* gebrauche, um die schleppende Wiederholung einer eben erst genannten Wortwurzel zu vermeiden. „Katharsis von dergleichen Leidenschaften" würde auf Griechich heissen „*τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*" Dieser Darstellung gegenüber dürfte man sich in erster Linie fragen, warum Aristoteles, wenn er wirklich unter den Affecten bloss Furcht und Mitleid verstanden wissen wollte, nicht einfach *τούτων τῶν παθημάτων* schrieb.

Ferner muss es auffallen, wie eine so grosse Anzahl von Uebersetzern, unter denen sich auch sehr tüchtige Philologen befinden, bei dieser Klarheit des grammatischen Befundes dennoch *τῶν τοιούτων* mit „derartig" und „dergleichen" wiedergeben konnten. Es würde hier zu weit führen, die sämmtlichen, in diesem Sinne gedachten Uebertragungen zu citiren, und dürfte es genügen, einige von ihnen herauszuheben. So übersetzt Heinsius „similium perturbationum", die Oxforder Ausgabe (1760) hat „similes affectus purgens"; in den Ausgaben von Winstanley, Harles, Cooke, Tyrwhitt und Haus findet sich abwechselnd hujusmodi und ejusmodi, letzteres auch bei Vossius. Hermann übersetzt „harum et similium", Goncalez de Salas „de los affectos semejantes" und bei Castelvetro besitzt das „di cosi fatte passioni" ebenfalls keine rein demonstrative Bedeutung, sondern die von simile. Dacier giebt die Worte folgendermassen wieder: de purger en nous ces sortes des passions et toutes les autres semblables". Pye übersetzt „the purgation of such passions" (also nicht these oder those) und auch Milton, den Bernays schon um seines „homöopathischen Gleichnisses" willen anzieht, sagt nach dieser Seite: „to purge the mind of those and such like passions". In der Uebersetzung von Buhle liest man: die Veredlung gewisser Leidenschaften, bei E. Schick „ähnliche Leidenschaften" und noch im Jahre 1860 schrieb Ph. Jos. Geyer [1]), unbeirrt durch Bernays, „die Tra-

[1]) Die aristotelische Katharsis. Leipzig 1860.

gödie reinige durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften". Baumgart[1]) übersetzt die „derartigen Pathemata" und Anton Bullinger[2]) giebt das Pronomen mit „betreffend" oder „diesbezüglich" wieder und definirt die Stelle dahin: „dass Aristoteles mit den Worten τῶν τοιούτων παθημάτων die diesbezüglichen, die in den betreffenden tragischen Handlungen manifestirten Leidenschaften als den Gegenstand der durch Mitleid und Furcht in den Zuschauern zu erzielenden tragischen Reinigung bezeichne." Uebrigens lassen sich auch im Aristoteles selbst Stellen nachweisen, wo ὁ τοιοῦτος die Bedeutung von „dergleichen" besitzt, z. B. in der Rhetorik II. 12. 2.: λέγω δὲ πάθη μὲν ὀργήν, ἐπιθυμίαν καὶ τὰ τοιαῦτα. Ebenso steht zu Anfang des 8. Capitels der Poetik, wo Aristoteles von der Einheit der Fabel spricht, τά τοιαῦτα für „derartig", διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληίδα, Θησηίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν. Ueberweg übersetzt hier „derartige Gedichte", Stahr „sonstige Dichtungen dieser Gattung", Susemihl „sonst ähnliche Gedichte". Ebenso scheint mir die Stelle im 4. Capitel[3]), welche Bernays für seine Ansicht anführt, mehr Beweiskraft gegen ihn zu besitzen. Freilich bezieht sich das τῶν τοιούτων auf das vorhergehende Adjectiv καλὰς, warum soll es aber hier nicht mit „derartig" übersetzt werden? Von der Gattung der Handlung geht Aristoteles auf die gleichartige Gattung der Menschen über; er bezeichnet hier mit dem τῶν τοιούτων die gesammte Gattung der edlen Menschen, wie er es bei der Katharsisstelle mit der Gattung der Empfindungen thut. Ein weiterer Beleg dafür findet sich in demselben Capitel wenige Zeilen tiefer (§ 8), — οἷον ἐκεῖνον ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα —, wo τὰ τοιαῦτα doch nur mit „dergleichen", „derartig", „ähnlich" übersetzt werden kann. In der Metaphysik (p. 933 a 24) bedient sich Aristoteles zur genauen Bezeichnung der vorher benannten Objekte der Worte

[1]) A. a. O. pag. 6.

[2]) Blätter f. d. Bair. Gymnasialschulwesen. Bd. 17, Heft 3. 1881.

[3]) § 7.

„τῶν αὐτῶν τούτων", während er kurz zuvor unter „τῶν τοιούτων" die Art, die Gattung versteht. Nach alledem kann man τῶν τοιούτων παθημάτων mit gutem Rechte übersetzen „derartiger Empfindungen", „der so wie φόβος und ἔλεος beschaffenen Affecte überhaupt," denn ὁ τοιοῦτος bezeichnet die ganze Gattung. Wenn man damit das Gebiet der Katharsis in's Unbestimmte erweitert oder, um mit Bernays zu reden, „die Wände einstürzt," so scheint mir dieser Einsturz das einzig klärende Licht über diese dunkle Stelle zu verbreiten. Ich kann mich weder für die Entladungstheorie noch für die specielle Reinigung von Furcht und Mitleid erwärmen, und lebe, selbst auf die Gefahr hin, von der Bernays'schen Jüngerschaft für einen Ignoranten erklärt zu werden, der Ueberzeugung, dass Aristoteles der tragischen Dichtkunst eine weiter greifende und anhaltendere Wirkung zuschrieb, zuschreiben musste. Man mag sich drehen und wenden, wie man will, es wird nicht gelingen, das ethische Element aus der griechischen Kunst auszumerzen, und wenn Bernays, seiner Grundanschauung allerdings wenig getreu, schreibt: „dass, nachdem im Mitleid das eigene Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit erweitert worden, es sich den furchtbar erhabenen Gesetzen des Alls und ihrer die Menschheit umfassenden unbegreiflichen Macht von Angesicht zu Angesicht gegenüberstelle und sich von derjenigen Art der Furcht durchdringen lasse, welche als ekstatischer Schauder vor dem All zugleich in höchster und ungetrübter Weise hedonisch ist[1])," so nähert er sich schon bedenklich dem „moralischen Correctionshaus" unseres grossen Lessing. Es bleibt immer ein übles Ding, mit derartigen Schlagworten, welche sich wie eine „ewige Krankheit" forterben, zu kämpfen, und mit demselben Recht, womit Bernays die Anschauung Lessings durch obigen Vergleich zu verspotten sucht, könnte man nach seiner Katharsiserklärung die Tragödie ein „ästhetisches Spital" nennen, wohinein man zieht, um sich mittelst einer kräftigen Purganz seiner Furcht und seines Mitleids zu entledigen.

[1]) a. a. O. pag. 182.

Wie die ganze Philosophie des Aristoteles, so beruht auch seine Definition der Tragödie auf rein empirischen Gründen. „Nirgends beinahe, schreibt Schiller in einem Brief an Goethe[1]), geht er von dem Begriff, immer nur von dem Factum der Kunst und des Dichtens und der Repräsentation aus; und wenn seine Urtheile, dem Hauptwesen nach, echte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, dass es damals Kunstwerke gab, die durch das Factum eine Idee realisirten, oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten." Nur griechische Tragödien lagen Aristoteles vor und nur die Bestimmung ihres Wesens wollte und konnte er treffen. Für uns sind z. B. die in dem ἡδυσμένῳ λόγῳ enthaltenen Kunstmittel, Vers und Musik, keine unerlässlichen Bedingungen für die Darstellung der Tragödie mehr und auch das Verhältniss, in welchem die dramatische Dichtkunst und mit ihr das Theater zu unserem öffentlichen Leben steht, ist ein von dem griechischen stark verschiedenes. Bernays zollt dem Aristoteles für den psychologischen Meistergriff, mit welchem er „aus den unzähligen, die Menschenbrust erfüllenden Empfindungen, Trieben und Leidenschaften ein ineinander sich spiegelndes Paar von Affecten als das eigenthümlich tragische herausgefunden hat, das Mitleid mit fremden Leid und die davon unzertrennliche Furcht vor eigenem", bewundernden Dank. Bekanntlich war aber, wie ja Bernays[2]) auch selbst anführt, dieser Meistergriff eine längst bekannte Sache. Aus einer Stelle des Phädrus[3]) erhellt, wie man schon zu Plato's Zeiten gemeinhin annahm, dass das Schreckliche und Furchterregende nebst dem Jammervollen den wesentlichen Inhalt der Tragödie bilde, und im Philebus[4]) stellt Plato die Lust am Weinen und Klagen als die Wirkung der Tragödie hin,

---

1) Vom 5. Mai 1797.
2) a. a. O. pag. 180. f.
3) Phädr. 268 c.
4) Phil. 48. *καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι.*

weshalb die durch die tragische Darstellung in uns erweckte Empfindung zu den aus Lust und Unlust gemischten gehört. Ueber die Thatsache war man also einig, nur über die Consequenzen derselben gingen die Ansichten von Lehrer und Schüler auseinander. Plato erscheint die lebhafte Erregung des Mitleids durch die Tragödie, die Freude am Trauern und Klagen als eine Verweichlichung des Gemüthes, eine Störung der Festigkeit und der Ruhe der Seele. Dieser Anschauung musste Aristoteles, schon seinem Kunstbegriffe nach, entgegentreten und er that es in seiner Definition der Tragödie, indem er der Tragödie durch Erregung von Furcht und Mitleid eine Katharsis der Empfindungen zusprach. Plato erblickte in dieser Wonne von Mitleidsthränen eine dringende, sittliche Gefahr, er betrachtete also die Tragödie in ihrer Wirkung auf den gesammten Menschen, wo bliebe da der Gegensatz, wenn Aristoteles behauptet hätte, die Tragödie erregt und entladet Furcht und Mitleid? Plato sagte, die Tragödie verweichlicht durch ihre Erregung des Mitleids die Seele, Aristoteles stellt sich ihm gegenüber mit dem, das hohe Wesen der Kunst vertheidigenden Satz: die Tragödie klärt, erhebt die Seele, sie bewirkt durch Furcht und Mitleid eine Läuterung derartiger Empfindungen. H. Baumgart will unter „derartigen Empfindungen" in Bezug auf das Mitleid die ganze Scala der Empfindungen gefasst wissen, welche wir Theilnahmslosigkeit, Kaltherzigkeit, ja Härte nennen, bis zu denen, die wir mit Weichmüthigkeit, gutherziger Schwäche, thörichter Empfindsamkeit bezeichnen. Nach ihm ist es klar, dass dem Pathos des Mitleids nach beiden Richtungen hin, nach der Seite des Zuviel und Zuwenig, Gruppen von Empfindungen zur Seite stehen, welche entweder ganz andere Namen tragen oder gar nicht benannt sind. Zweifellos dürfte es sehr schwer sein, die einzelnen Empfindungen, insofern eine Einwirkung auf dieselben ausgeübt wird, scharf und bestimmbar von einander zu unterscheiden. Ihre Fäden kreuzen sich tausendfach in der Gesammtheit des Gemüthslebens, so dass es fast unmöglich erscheint, ihren gesonderten Verlauf zu verfolgen. Nach Lessing giebt es überhaupt keine einzelne

reine Empfindung, denn mit einer jeden entstehen viele andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich zu verändern vermag.

Im 4. Kapitel des 2. Buches der Nikomachischen Ethik zählt Aristoteles bei der Untersuchung „was die Tugend sei“ die *πάθη* folgendermassen auf: Da nun das in der Seele Vorhandene Dreierlei ist — *τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γινόμενα τρία ἐστί* — Empfindungen, Anlagen, Beschaffenheiten — *πάθη, δυνάμεις, ἕξεις* — so muss die Tugend wohl eins davon sein. Unter Empfindungen verstehe ich Begierde, Zorn, Furcht, Muth, Neid, Freude, Liebe, Hass, Wunsch, Eifer, Mitleid, überhaupt Alles, woraus Lust und Unlust sich ergiebt“. Unter diesen, von Aristoteles hier aufgezählten Empfindungen befindet sich nur eine, welche von jeder selbstsüchtigen Färbung frei ist, nämlich das Mitleid; bei all' den anderen werden wir uns, je stärker sie sich in unserer Seele geltend machen, und vorzüglich, wenn sie sich zu Leidenschaften verdichten, eines immer höheren Grades unserer Realität bewusst, und tritt damit das Ich, die Eigensucht immer weiter in den Vordergrund. Das Mitleid allein lässt uns unser eigenes Sein, unsere egoistische Abgrenzung vergessen, wir gehen frei von aller Selbstsucht in dem Schmerz, in dem Geschick des Andern auf. Hierin liegt aber schon ein Theil der uns allerdings nicht zum Bewusstsein kommenden ethischen Besserung. Nach einem genialen Denker der Neuzeit, nach Arthur Schopenhauer, ist das Mitleid das einzige Fundament aller wahren Moral, aus ihm gehen Gerechtigkeit und Menschenliebe hervor. Ich betone hier nochmals, dass für mich die tragische Furcht in dem Mitleid mit enthalten ist, und dass ich aus keiner Stelle der Poetik zu ersehen vermag, wie Aristoteles unter ihr die Furcht für uns selbst verstanden wissen will. Die in der Rhetorik entwickelte Ansicht, dass Mitleid und Furcht innerlich verschlungen sind, und man den Andern nur wegen dessen bemitleidet, was man für sich selbst fürchtet, vermag ich nicht auf die tragische Furcht in der Poetik zu übertragen. Auch die im 13. und 14. Capitel gegebenen Regeln, aus denen Bernays seine Annahme von „der Furcht für

den Zuschauer selbst“ ableitet, können mich nicht dazu bestimmen, denn die gewichtigste Stelle in dieser Beziehung „*ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν εστι δυστυχοῦντα, ὃ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*“[1]) scheint mir gerade darauf hinzuweisen, dass es ein uns Aehnlicher sein muss, um für ihn, nicht aber für uns fürchten zu können. Ich pflichte darin Ueberweg völlig bei, welcher sagt: „Wir leiden mit dem Helden, d. h. um ihn, wenn das Leiden ihn trifft oder ihm wenigstens schon ganz nahe und unabwendbar ist; wir fürchten mit ihm, d. h. um ihn, wenn es als ein zukünftiges ihm drohend bevorsteht. In dieser Zusammengehörigkeit beider Empfindungen, die nur die beiden Seiten des Einen schmerzvollen Mitgefühls mit der tragischen Person sind, liegt die nothwendige Einheit der tragischen Empfindung.“[2]) Die von Aristoteles dem Mitleid als tragische Empfindung coordinirte Furcht ist nicht diejenige für uns, für den Zuschauer, sondern diejenige für das Geschick des Helden. Lessing[3]) tritt Corneille gegenüber, welcher sich damit begnügen will, entweder Mitleid oder Furcht in der Tragödie zu erregen, lebhaft für die mehrerwähnte Definition in der Rhetorik ein, wonach kein Uebel eines andern unser Mitleid errege, was wir nicht für uns selbst fürchten, und zieht daraus für die Poetik die Nutzanwendung, dass nach der Lehre des Aristoteles nur Handlungen existiren könnten, welche, sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, auch Furcht für uns erwecken müssten. Wenn aber nach dieser Seite hin überhaupt von einer Furcht in der Tragödie die Rede sein kann, so ist dieselbe nur das bewundernde Schaudern (*φρίττειν*) vor der unfasslichen, unabwendbaren Gewalt des Schicksals[4]), der sich auch die Götter beugen mussten, nie und nimmer aber die Furcht, dass uns dasselbe Unheil treffen könne, wie den Helden des Stücks. Hätte Aristo-

---

[1]) Cap. 13, § 2.

[2]) Aristoteles über die Dichtkunst. 2. Auflage pag. 64. Anm. 50. Leipzig 1875.

[3]) Dramaturgie. 76. Stück.

[4]) Schiller sagt, dass das Schicksal den Menschen erhebe, indem es ihn zermalme.

teles diese gemeint, so wären die Griechen eigentlich nie aus der Furcht herausgekommen.. Die griechische Tragödie behandelt zumeist die allbekannten, absonderlichen Vorgänge der Heroensagen, die Geschicke eines Alkmäon, eines Oedipus und Atreus zählten zu dem geistigen Gemeingut des Volkes. Die Aufgabe des Dichters war es nun, diese Stoffe so zu gestalten, ihre Träger so zu beleben, dass sie immer und immer wieder das Herz des Zuschauers in Furcht und Mitleid erzittern machten. Auch wir wissen, dass das Haupt der Maria Stuart im fünften Act unter dem Beile des Henkers fällt, und dennoch ergreift uns, eben weil wir uns in selbstvergessender Theilnahme mit der Person der Maria identificiren, im 3. Act nach der Scene mit der Elisabeth die Furcht um ihr ferneres Loos, wir weinen um sie auf ihrem Wege nach dem Schaffot, wir bemitleiden sie aus tiefster Seele, aber gewiss nicht darum, weil wir fürchten, wir könnten selbst hingerichtet werden.

Aristoteles besass nun nach der Beschaffenheit der griechischen Tragödie die volle Berechtigung, diese beiden Empfindungen zu trennen, denn sie brauchen nicht stets in einer bestimmten Reihenfolge d. h. zuerst die Furcht und dann das Mitleid erregt zu werden. Die Griechen besassen bekanntlich Tragödien mit unglücklichem, aber auch mit glücklichem Ausgang. Bei den ersteren muss, falls die Handlung so weit ausholt, die Furcht vor der Krisis nachträglich in Mitleid umschlagen, tritt jedoch eine Wendung zum Besseren ein, so haben wir den Tribut unseres Mitgefühls bereits durch die Furcht für den von Gefahr bedrohten Helden entrichtet und freuen uns dann seiner Rettung. Andere Tragödien beginnen dagegen mit dem bereits vorhandenen Unheil, die erste Periode der Furcht liegt also vor dem Stück. Philoktet erregt schon bei seinem Auftreten unser volles Mitleid gerade so, wie das des Neoptolemos, und wenn im weiteren Verlauf des Dramas Furcht für ihn geweckt wird, so ist es diejenige, dass ihm seine einzige Waffe, der Heraklesbogen, genommen und er dadurch in noch grässlicheres Elend gestürzt werde. Dieser Furcht folgt aber durch den günstigen Ausgang des Stücks

kein erneutes Mitleid, wir sehen also die beiden Empfindungen in umgekehrter Reihenfolge von unserer Seele Besitz ergreifen. Darum beobachtet Aristoteles auch bei Anführung der beiden Affecte keine bestimmte Ordnung; er spricht abwechselnd von „Mitleid und Furcht“ und von „Furcht und Mitleid,“ ja, im 11. Kapitel der Poetik[1]) sagt er, wenn die Lesart richtig ist, „Mitleid oder Furcht.“ Dieses „oder“ erklärt sich meiner Meinung nach durch die Verbindung, in welche Mitleid und Furcht hier mit der Erkennung gebracht werden; entweder enthüllt sich mit der Anagnorisis das schon geschehene Unheil, die unabänderliche That in ihren furchtbaren Consequenzen für den Helden, — hier wird unser Mitleid erregt, oder es werden durch die Erkennung neue Gefahren vorbereitet, die uns für das Geschick des Helden zittern, fürchten lassen. Der Ansicht Dörings[2]), dass der Held mit eben dieser Erkennung und Peripetie sein Schicksal erfüllt und folglich etwas noch erst Zubefürchtendes für ihn nun nicht mehr vorhanden sei, kann ich nicht zustimmen. Auch die Erklärung des „oder“ durch Döring steht auf ziemlich schwachen Füssen. Mit der *ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια* braucht das Unglück doch nicht sofort einzutreten, dasselbe kann auch erst dadurch vorbereitet werden. Die unerwartete Wendung fällt nicht immer mit Glück oder Unglück zusammen, sondern führt erst zu diesem oder jenem Ausgang, dabei bleibt aber für die Furcht um das fernere Schicksal des Helden bis zur Katastrophe noch Raum genug. Wenn es die Furcht für uns selbst, für den Zuschauer wäre, so würde sie ja nach der obigen Annahme Dörings mit dem Mitleid zusammenfallen, und dem Aristoteles hätte somit gerade an dieser Stelle jeder Grund gemangelt, „Mitleid oder Furcht“ zu sagen, denn in dem Falle müsste hier erst recht „Mitleid und Furcht“ stehen, Mitleid für den Helden und Furcht für uns.

---

[1]) Cap. 11. § 4. *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις (καὶ περιπέτεια) ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον κτλ.* Susemihl vermuthet in seiner ersten Ausgabe der Poetik: *καὶ ἔλεον ἕξει καὶ φόβον.*

[2]) Philolog. XXVII. S. 703. f.

Den Begriff des ἔλεος fasst Aristoteles genau so, wie Plato; auch er charakterisirt sein Mitleid durch Thränen, auch ihm ist es jene herzergreifende Betrübniss über das Leiden Anderer. Je näher uns diese Leiden nun vor Augen geführt werden, desto heftiger regt sich in uns das Mitgefühl, und darum wird die Tragödie, welche Jammer und Schrecken sichtbar darstellt, in viel stärkerem Grade Mitleid hervorrufen, als das Epos. Diese Ansicht entwickelt Aristoteles auch in der Rhetorik, und sie scheint mir den Beweis dafür zu liefern, wie er in dem tragischen Mitleid nicht die „Mitleidenschaft auf dem dunklen Grunde ähnlicher Leidensmöglichkeit aus Egoismus", sondern das eigene Selbstvergessen in der Theilnahme für den Mitmenschen erkennt. Je näher und heftiger fremdes Leid auf mich einwirkt, desto weniger werde ich Musse finden, an mich selbst zu denken; was mich eben voll und ganz ergreift, löscht meine Persönlichkeit gleichsam aus. Unsere deutsche Sprache besitzt dafür den signifikantesten Ausdruck, denn um die höchste Steigerung unseres Empfindens zu bezeichnen, sagen mir: „Ich gehe darin auf." Dieses völlige Aufgehen in einem andern Gegenstand, dieses Vergessen jeder selbstischen Regung erzeugt aber eine gehobene Stimmung in der Seele des Menschen, und hierin liegt die fascinirende Wirkung, welche das vollendete Kunstwerk auf uns ausübt. Wenn mir beim Anhören ergreifender Musik, beim Anschauen eines herrlichen Gemäldes noch Raum bleibt, an mich selbst, an anderes zu denken, als was der Künstler meiner Seele vorführt, so ist die Wirkung keine rechte und echte. Das Denken an mich, an mein Schicksal ist ein Werk der Reflexion, ich muss mich ja erst an den Platz des Betreffenden stellen, bevor ich seinen Schmerz, seine Freude in Bezug auf mein eigenes Ich prüfen kann. Auch ergreift mich ja sein Leid in der Verknüpfung, wie es gerade ihn trifft, wie es aus seinen Handlungen herauswächst, während ich mir vielleicht bei ruhiger Ueberlegung sagte, Du würdest in der Lage ganz anders gehandelt und in Folge dessen die entsetzlichen Consequenzen gar nicht zu tragen gehabt haben. Zu derartigen Reflexionen lässt mir nun der mich

im Innersten packende Vorgang gar keine Zeit, keine Stimmung. Wenn ich den Nachtwandler am Rande des Abgrundes hinschreiten sehe, werde ich dann für mich fürchten, ich könnte in dieselbe bedrohliche Situation gerathen, werde ich, nachdem der Zerschmetterte zu meinen Füssen liegt, ihn bemitleiden, weil ich mir vorstelle, wie wäre es, falls Du statt seiner hier lägest? Wenn der Orest von den Furien gehetzt vor meinen Augen zusammenbricht, werde ich dann von der Furcht gepackt, ebenfalls zum Muttermörder werden zu können, werde ich mit ihm fühlen aus „Egoismus ähnlicher Leidensmöglichkeit" oder zolle ich nicht mein ganzes Mitleid eben diesem bestimmten Mann, diesem bejammernswerthen Orest?

Mag das Mitleid nun auch an sich eine Unlustempfindung sein, das Bewusstsein, es durchfühlt, durchweint zu haben, dieses völlige Herausgehen aus sich selbst gewährt der Seele Befriedigung, Genuss. In der Tragödie tritt es uns zudem entgegen, umkleidet von dem herrlichen Gewande der Dichtkunst, in Verbindung mit dem mächtig ergreifenden Schicksal hervorragender, ausserordentlicher Menschen, der Jammer erhebt sich in die Sphäre der Anmuth, und unser seelisches Mitgefühl eint sich mit dem ästhetischen Wohlgefallen[1]). Das Mitleid, diese reinste aller Empfindungen, bildet den breiten Kanal, durch den die Läuterung in das Herz einströmt, nicht diese oder jene bestimmte Leidenschaft soll getroffen und gereinigt werden, nein, das gesammte Empfindungsleben wird, wenn auch dem Träger unbewusst, veredelt[2]). Furcht und Mitleid üben ihre kathartische Wir-

[1]) Bernays spricht denselben Gedanken mit folgenden Worten aus: „Denn wenn das Mitleid so universalisirt worden, dass der Zuschauer mit dem tragischen Helden zusammenfliesst, so verschwindet vor der Wonne, welche dieses Heraustreten aus dem eigenen Selbst begleitet, das Gefühl der Pein, welches die bemitleidete nackte Thatsache (αὐτὸ τὸ πάθος) an sich erregen könnte, zumal da das nie ganz einschlafende Bewusstsein der Illusion jene empirische Pein ohnehin mässigt. a. a. O. pag. 182. Ueberweg sagt: „Die Lust aus dem Mitgefühl mit dem Leiden des Edlen ist die eigentliche tragische Lust." a. a. O. pag. 67. Anm. 59.

[2]) Ich weiss sehr wohl, dass ich mich mit dieser „Erweiterung des Gebietes der Katharsis in's Unbestimmte" der vielverspotteten, mir aber nur durch

kung aus, sie lassen den Zuschauer seine Sonderexistenz mit all dem kleinlichen Beiwerk vergessen, um an der Hand der poetischen Wunderkraft den reinsten Genuss in seiner Seele hervorzurufen. Hier liegt der Punkt, wo sich *κάθαρσις* und *ἡδονή* berühren. Das ist ja eben der Unterschied zwischen dem seelischen und leiblichen Genuss, dass ersterer, frei von aller Uebersättigung, unser Wesen kräftigt und läutert, während letzterer den Menschen schwächt und herabdrückt. Die Aesthetik und Ethik sind nicht so weit von einander entfernt, wie uns gewisse Leute glauben machen wollen, und wenn uns auch das Gute und Schöne nicht, wie den Griechen, identisch ist, die nahe Verwandtschaft zwischen beiden können wir unmöglich ableugnen. Allerdings hat Lessing[1]) mit seiner „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" einen Ausdruck gebraucht, welcher erklärlicher Weise zu grossen Missdeutungen Anlass geben musste. H. Baumgart[2]) bemerkt hierzu sehr richtig, dass Lessing mit dem Worte „Fertigkeit" das griechische ἕξις wiedergeben wollte, und fährt dann fort: „Wer wollte nun aber die Dreistigkeit haben zu behaupten, dass ein Lessing die Nikomachische Ethik so wenig sollte gekannt haben, dass er mit dem Ausdruck „tugendhafte Fertigkeiten," welcher doch den ganzen Bernays'schen Sturm gegen ihn verschuldet hat, etwas anderes könnte gemeint haben,

die medicinische Auffassung unsympathischen Erklärung von Weil bedenklich nähere; ich würde dieselbe auch, weil sie mir in ihrem Resultat am plausibelsten erscheint, sofort acceptiren, wenn sie nicht auf dem verhängnissvollen Genitivus subjectivus basirte. Nach Weil handelt es sich in der Tragödie nicht um die Reinigung der Affecte Mitleid und Furcht, sondern um die Reinigung des Menschen durch diese, sie sind ihm also nicht das Object, sondern lediglich das Mittel der Reinigung. Er übersetzt demnach: „die Tragödie bewirkt durch Mitleid und Furcht die solchen Affecten eigenthümliche Reinigung." Ein exegetisches Monstrum nennt Susemihl (Bursians Jahresber. üb. d. Fortschr. d. klass. Alterthumswiss. 5. Jahrgang I. 359) diese Deutung des Genitivs, während neuerdings Weil in P. Manns (die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia, Leipzig 1883) ein mit tüchtigen philologischen Waffen ausgerüsteter Vertheidiger erstanden ist.

[1]) Dramaturgie 78. Stück.

[2]) a. a. O. pag. 78.

als das, was Aristoteles selbst darunter versteht: nämlich keineswegs eine Empfindungsweise, welche selbst eine Tugend wäre, — was ein Unsinn ist — sondern diejenige für den Augenblick oder für die Dauer in der Seele zur Geltung gelangte Empfindungsbeschaffenheit, welche für die tugendhafte Handlungsweise — denn nur in dieser zeigt sich die Tugend — die rechte Grundlage abzugeben geeignet ist." Der Irrthum Lessings liegt einzig darin, dass er sich unter der unmittelbaren Wirkung der Tragödie, welche ihrer Natur nach momentan ist, eine bleibende Aenderung des Charakters dachte. Die letztere kann aber durch ein Kunstwerk direkt nicht hervorgebracht werden. Die bleibende Modification tritt erst allmählich und dem Betreffenden unbewusst ein. Wie ein ungebildeter Mensch, um ein triviales Gleichniss zu gebrauchen, sich dauernd in guter Gesellschaft bewegend, unwillkürlich feinere Manieren annimmt, so wird sich auch die Seele desjenigen, auf den die Schönheit der Kunst, der durch sie erzeugte edle und reine Genuss stetig einwirkt, läutern und erheben. Wer das ableugnet, verneint jegliche Bildungsfähigkeit des Menschengeschlechts, und in diesem Sinne konnte Schiller (gelegentlich eines Urtheils über Diderot) mit gutem Recht an Goethe[1]) schreiben, dass „das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen nothwendig verbessere." In erster Linie ist die Wirkung eines jeden Kunstwerkes, und darin stimmen die modernen Kunstphilosophen mit Aristoteles völlig überein, eine rein ästhetische, für den griechischen Denker birgt dieselbe aber zugleich ein ethisches Element, denn nach ihm beruht ja das Ethos zu einem höchst wesentlichen Theil auf der richtigen *μεσότης* der *πάθη* und auf dem aus ihr resultirenden *ὀρθῶς χαίρειν*. Sollte nun diese ethische Einwirkung, welche ja im aristotelischen Sinne ebenfalls nur momentan ist, jedes bleibenden, wenn auch nicht zum Bewusstsein gelangenden Einflusses auf das seelische Gesammtleben entbehren? In bestimmter Weise präcisiren lässt sich dieser Einfluss frei-

[1]) Briefwechsel d. J. 1797.

lich nicht; wir können nicht sagen, die schlimmen Eigenschaften des Zuschauers verwandeln sich nach dem Besuche des Theaters in sittliche Vorzüge, oder der Dieb wird nach dem Anschauen einer ergreifenden Tragödie nun nicht mehr stehlen, der geheimnissvollen Macht jedoch, welche vor allem das Drama auf das Gemüth des Menschen ausübt, vermag sich keiner völlig zu entziehen.

Goethe[1]) bezeichnet es als falsch, wenn man von irgend einer Kunst verlange, dass sie auf Moralität wirke. „Philosophie und Religion vermögen dies allein; Pietät und Pflicht müssen aufgeregt werden, und solche Erweckungen werden die Künste nur zufällig veranlassen. Was sie aber vermögen und wirken, das ist eine Milderung roher Sitten, welche aber gar bald in Weichlichheit ausartet.“ Goethe hat hierbei vergessen, wie innig bei den Griechen Kunst und Religion verwachsen waren, wie die erstere aus der zweiten hervorgegangen und dieser dann als Gegengabe ihre volle Gestaltungskraft gewidmet hatte. Hesiod und Homer haben der griechischen Götterwelt die ihr eigenthümliche Form verliehen, und nachdem dieselbe so von der Phantasie der epischen Dichter dem geistigen Auge des Volkes vorgeführt worden war, bemächtigte sich die Plastik der dichterischen Schöpfungen und stellte sie für die äussere Anschauung in prägnanten Typen hin. Als diese, auf rein menschlicher Basis beruhende Idealwelt, von der Zweifelsucht angeweht, zu entschwinden drohte, griff die Tragödie den Heroenkultus auf und bewirkte damit einen neuen Aufschwung im religiösen Leben des Volkes. Ursprünglich ging der griechischen Volksreligion der ethische Charakter gänzlich ab, und gerade darum empfand man doppelt dringend die Nothwendigkeit, diesen Mangel durch die künstlerische Thätigkeit zu beseitigen. Auch nach Aristoteles ist die Kunst eine Hülfsmacht zur ethischen Bildung des Volkes, und zahlreiche Aussprüche anderer Schriftsteller beweisen uns, wie diese Ansicht in Griechenland zu den völlig geläufigen gehörte. So lässt Aristophanes den Euripides in den Fröschen sagen,

[1]) Nachlese zu Aristoteles Poetik.

dass man die Dichter um der sittlichen Zucht willen bewundere und weil sie die Leute in den Städten besserten, und weiter unten in demselben Dialog zählt Aeschylus die Beispiele auf, wo edle Dichter dem Staat zum Nutzen und Frommen gereichten; Orpheus habe gelehrt, die Mordthat verabscheuen, Musäus die Heilkunst und Orakel mitgetheilt und Hesiodos die Bebauung des Landes, das Ernten der Frucht gelehrt, ferner „nur Gutes dürfen die Dichter lehren“ u. s. w. Philosophie und Religion, denen Goethe allein eine Einwirkung auf die Moralität zuspricht, sind in den Dichtwerken der griechischen Blüthezeit noch mit enthalten, und wohl Niemand wird verkennen, wie kräftig gerade die griechischen Tragiker der Philosophie vorgearbeitet haben. Der Philosoph baut die Pfade, welche der dichterische Instinkt bricht und vorzeichnet, methodisch aus. Kannten doch die alten griechischen Philosophen (Empedokles) gar keine andere Form für ihre wissenschaftlichen Lehren, als den Vers, und selbst noch bei Plato ist mitunter der Philosoph schwer von dem Dichter zu scheiden. Der Zusammenhang zwischen Dichter und Denker ist ein sehr inniger, und darum sagt Sulzer in seinem ästhetischen Wörterbuch unter „Genie“ nicht ohne Berechtigung: „Der grosse Künstler, der unter den Genieen eine hervorragende Stellung einnehmen will, muss wie Homer, wie Phidias oder Händel, ausser seiner Kunst ein grosses philosophisches Genie besitzen.“ Uebrigens steht Goethe der griechischen Anschauung gar nicht so fern, sonst hätte er nicht das Wort aussprechen können: „Der dramatische Dichter soll unablässig an seiner höheren Bestimmung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgehe, eine wohlthätige und edle sei.“ Nach Aristoteles ist das Schöne das Ideale, welches ohne Hinderung des Stoffes das Gute erreicht, und in ein ähnliches Verhältniss bringt Goethe selbst das Ethische zu dem Aesthetischen, wenn er auf die Frage, „wie das Sittliche in die Welt gekommen sei“ antwortet, dass dasselbe kein Produkt menschlicher Reflexion, sondern angeschaffene und angeborene schöne Natur sei. „Einzelne ganz vorzüglich begabte Gemüther, fährt er fort, haben

durch grosse Thaten oder Lehren ihr göttliches Innere offenbart, welches sodann durch die Schönheit seiner Erscheinung die Liebe der Menschen ergriff und zur Verehrung und Nacheiferung gewaltig fortzog."

Nicht geringen Widerspruch hat es ferner bei zahlreichen Aesthetikern und Kunstschriftstellern hervorgerufen, dass Aristoteles bei seiner Definition der Tragödie an die Wirkung gedacht haben soll, ja, zweifellos daran gedacht hat. Das Widerstreben dagegen, dass der scharfdenkende griechische Philosoph die Wirkung nach aussen als zum Wesen der Tragödie gehörig ansah, dass er „in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Construction des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken konnte, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde", verführte Goethe bekanntlich dazu, die tragische Katharsis des Aristoteles irriger Weise in den handelnden Personen der Tragödie, also in dieser selbst zu suchen. In seinen Briefen an Zelter macht er seiner oppositionellen Stimmung in scharfen Worten Luft, indem er u. A. schreibt: „Die Vollendung des Kunstwerkes in sich selbst, ist die ewige unerlässliche Forderung. Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effect gedacht haben! Welch' ein Jammer!" Leider besitzt aber dieser Jammer seine positive Unterlage, und auch den Vorwurf von Reinkens [1]) muss Aristoteles tragen, dass er den entschiedensten und bei ihm als Philosophen unbegreiflichsten Fehler begangen habe, indem er seine Definition in der Angabe einer Wirkung der Tragödie, die, selbst wenn sie als solche unangefochten bleiben müsste, doch immerhin nur eine zufällige wäre, gleichsam culminiren lasse. Bei Aristoteles ist die Wirkung von dem Kunstwerk selbst gar nicht zu trennen, denn nach ihm liegt der Zweck der Kunst eben in der Wirkung, welche das Gegenständliche, wie das Gefühl in sich birgt. Das Machen und die Handfertigkeit sind ihm als ein nur dienendes Mittel untergeordnet, nicht selbst Zweck, erst in dem Auffassen, in dem Genuss des Kunstwerks ist der Zweck und das Schöne enthalten, und man darf es daher mit Teichmüller [1]) als ausgemacht betrachten, dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt hat. Nach griechischer Anschauung beruht das Wesen eines Dinges in dem gewissen Vermögen, zu wirken und zu leiden. (Bonitz führt in seinem Index zahlreiche Beispiele an, wo δύναμις für οὐσία, φύσις steht, so im Anfange der Poetik.) „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes in und an sich selbst, schreibt Goethe an Zelter, [2]) jene denken an dessen Wirkung nach aussen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht kümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Colibri hervorbringt." Auch Reinkens [3]) plädirt für eine Vollkommenheit der Tragödie in und an sich selbst, nur hat er leider vergessen, die Definition dieses „in sich selbst vollkommenen Kunstwerkes" beizufügen. Der grosse Umschwung, welcher sich gegenwärtig in unserer ästhetischen Wissenschaft vollzieht, lässt die Goethe'sche Anschauung fallen und nähert sich der Aristotelischen mit raschen Schritten. Die Tage der logischen und metapyhsischen Aesthetik sind gezählt und entgegen den antiquirten Vischer'schen Dogmen kämpfen wir jetzt für eine physiologische Aesthetik. Ebensowenig wie ein absolutes Recht giebt es eine absolute Schönheit; jedes grössere Zeit- und Menschenalter, eine abgeschlossene Periode bildend, ist sich darin selbst genug und schafft sich seine eigenen Gesetze der Schönheit. Was uns gegenwärtig hässlich erscheint, ward in früheren Jahrhunderten dem Vollkommensten zur Seite gestellt, und was wir heute für schön halten, wird vielleicht den Widerwillen oder das Gelächter kommender Geschlechter erregen. Man wird fürder sicherlich nicht mehr von einer absoluten, sondern nur von einer relativen Aesthetik sprechen.

Auch Aristoteles ist das Schöne nicht bloss Gegen-

[1]) a. a. O. pag. 205.

[1]) a. a. O. pag. 207.
[2]) Briefwechsel V. 330.
[3]) a. a. O. pag. 236

stand an sich, sondern Wahrnehmung und Auffassung für den Menschen, und zwar wird das Schöne in genauer Proportion nach der objectiven und subjectiven Seite um so vollkommener sein, je mehr erstens der Gegenstand und zweitens das auffassende Subject seinem Organ nach sich vorzüglicher verhält [1]). Das Urtheil über die Vollkommenheit eines Kunstwerkes hängt in letzter Linie doch von der Wirkung ab, die es auf den betreffenden Beschauer ausübt. Wie wäre es sonst möglich, dass auch hervorragende Capacitäten an künstlerischen Erzeugnissen die verschiedenste, oft eine sich geradezu widersprechende Kritik üben? Auch die Gesetze, wonach wir ein Kunstwerk beurtheilen, sind ja aus ihm selbst erst abgeleitet und ist in ihnen die Wirkung auf den Ableitenden bereits mit enthalten. Ebensowenig vermag sich der Künstler bei seiner schöpferischen Thätigkeit von dem Gedanken an die Wirkung völlig zu trennen; sein Kunstwerk entsteht lediglich als Object der Wirkungsfähigkeit und sollte diese auch nur allein an ihm, als dem Schöpfer, erprobt werden. Wenn der alternde Goethe schreibt, dass sich der wahre Künstler gar nicht um die Wirkung des Kunstwerkes nach aussen kümmere, so kann er hier unter Wirkung wohl nur diejenige verstanden haben, welche sich in dem grösseren oder geringeren Beifall des schaulustigen Publikums kund giebt. Die dem Kunstwerk immanente Wirkung, wie sie Aristoteles in seine Definition einfügt, die Wirkung, welche dem Kunstwerk sein eigenstes Wesen aufdrückt, steht dem Künstler unausgesetzt vor der Seele, sie bildet einen positiven Theil seines Schaffens. Wenn Goethe auf diese Wirkung seinen Vergleich mit der, einen Löwen oder einen Colibri hervorbringenden Natur münzte, so hat er sich dabei seines eigenen poetischen Producirens nicht erinnert. Allerdings in der Conception, in jenem herrlichsten Momente im Leben des Künstlers, wo die Gebilde, dem mächigen Schaffenstrieb entspringend, zum ersten Male vor der Seele auftauchen, mag der Gedanke an die Wirkung noch gebunden liegen, er stellt sich aber unverzüglich

[1]) Eth. Nicom. X. 4.

ein, sobald der Künstler an die Ausführung geht. Der Maler, welcher vor seinem, im Entstehen begriffenen Bilde zurücktritt, um die Farbengebung zu prüfen, denkt an die Wirkung; der Componist, welcher diese Melodie dem Horn, jene den Geigen giebt, hört im Geiste den Klang der betreffenden Instrumente, er denkt an die Wirkung; der Lyriker, welcher Versmass und Reim beobachtet und den Wohllaut seines Gedichtes durch Wortumstellungen zu erhöhen trachtet, denkt an die Wirkung; der Dramatiker, der seinen Helden die Scene betreten lässt, sieht schon bei der Regiebemerkung „von rechts“, „von links“ im Geiste die Bühne vor sich, er denkt an die Wirkung [1]). Reinkens meint nun, Sophokles habe bei seinen Oedipus-Tragödien sich gewiss ebensowenig das Mitleid der Zuschauer zum Zweck gesetzt, wie Goethe, da er seinen Faust dichtete. Wohl, in dieser directen Weise nicht, aber Sophokles, so gut wie Goethe, wollte eine Tragödie dichten und darum vermieden beide Alles, was die Wirkung einer solchen beeinträchtigen oder gänzlich vernichten konnte; diese Wirkung besteht aber in der Erregung von Furcht und Mitleid. Gehören denn aber, fragt Reinkens [2]), auch die Zuschauer, in welchen eine solche Katharsis, wie Aristoteles sie beschreibt, angenommen wird, zum Wesen der Tragödie? Man nehme die beste Tragödie, die je ein Dichtergenius geschaffen, und lasse sie, unterstützt durch die musischen Künste und die gelungenste Scenerie von den besten Schauspielern zur Aufführung bringen — doch ohne für die Katharsis von Mitleid und Furcht disponirte Zuschauer — wo wird dann jene tragische Wirkung erzielt? Nirgendwo und in Keinem, aber von dem Wesen der Tragödie fehlt deshalb nichts.“ Reinkens begeht hier den Fehler, völlig anormal gestimmte Zuschauer anzunehmen, um an ihnen die aristotelische Definition scheitern

[1]) Schiller dachte in dieser Beziehung anders, wie Goethe, an den er unter dem 12. December 1797 schreibt: „Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, den äusseren Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen wird, genirt Sie etc.

[2]) a. a. O. pag. 209.

zu lassen. Freilich, der Geschmack, den wir beim Essen des Salzes haben, liegt auf unserer Zunge, aber gerade an ihm erkennen wir das Wesen des Salzes und legen darum dem Salze diesen Geschmack als Eigenschaft bei. Man könnte vielleicht einen Menschen mit völlig abnorm gebildeten Geschmacksorganen auftreiben, dem das Salz süss schmeckt, werden wir aber darum behaupten, weil das Salz diesem Menschen nicht salzig schmeckt, darum ist es kein Salz mehr? Oder wird der Maler, um ein anderes Beispiel zu brauchen, dem Farbenblinden Recht geben und ihm zustimmen, sein Roth und Grün sei ein fades Grau? Nur der normal organisirte Mensch kann bei der Kunstwirkung in Betracht kommen, für den Tauben existirt kein Unterschied zwischen einem Strauss'schen Walzer und einem Beethoven'schen Adagio. Die beste Tragödie, die je ein Dichtergenius geschaffen, wird zweifellos bei regulär veranlagten Zuschauern eine tragische Wirkung erzielen, muss sie erzielen, denn dieselbe gehört eben zu ihrem eigensten Wesen. Mag ein Stück noch so vorzüglich aufgebaut sein, noch so herrliche Gedanken enthalten, und diese Wirkung bleibt aus, so kann man wohl sagen, es ist ein gutes Drama, unter diesem Collectivbegriff lässt es sich fassen, das charakteristische Merkmal der Tragödie fehlt ihm aber. Zwar nennen wir eine Tragödie, ein Lustspiel, das die ihm eigene Wirkung nicht hervorruft, ein schlechtes Lustspiel, eine schlechte Tragödie, weil wir die Nothwendigkeit empfinden, dieselben irgend einer Classe einzureihen, wo jedoch die Wirkung auf die heterogene Seite überschlägt, hören wir sofort das Urtheil: Das ist keine Tragödie, das ist kein Lustspiel. Der Hauptzweck des Letzteren z. B. bleibt, wie wir schon an dem Namen erkennen, eine heitere, lustige Stimmung in der Seele des Zuschauers hervorzurufen, überwiegt jedoch darin das ernste, ergreifende Element, vernimmt man Schluchzen und Weinen anstatt des Lachens, so hört es auf „Lustspiel" zu sein, denn es besitzt die dem wahren Wesen desselben innewohnende Wirkung nicht.

Reinkens spricht die Ansicht aus, Aristoteles habe sich der Idee und dem erhabenen Ziele einer in sich selbst voll-

kommenen Tragödie mit seinem Verständnisse schon genaht, als er zum Gegenstand des Mythos eine *πρᾶξις σπουδαία* forderte, habe aber mit seiner fatalen Mitleidskatharsis alle Klarheit eingebüsst. Gelangen wir denn nun, wie Reinkens glaubt, mit der *πρᾶξις σπουδαία* wirklich in das Reich des Absoluten, ist hierbei die Wirkung auf das auffassende Subjekt völlig ausgeschlossen? Können wir nicht mit dem gleichen Recht, womit Reinkens „für Mitleid und Furcht nicht disponirte Zuschauer" annimmt, ebenfalls ganz besonders geartete Zuschauer substituiren, welche die *πρᾶξις σπουδαία* nicht als solche erkennen, denen das Ernste und Erhabene niedrig und platt, vielleicht spasshaft erscheint? Sind wir damit dem absoluten Kunstwerk, der in sich selbst vollkommenen Tragödie auch nur einen Schritt näher gerückt? Fallen wir nicht immer wieder auf den „alten Spruch" der „Muhme Schlange" zurück: „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum!" In klarer Erkenntniss ihres wahren Wesens, bestimmt Aristoteles bei der Kunst überall sorgfältig die Wirkung, welche sie ausüben soll; ihm gehört zur Kunst sofort der Zuschauer (*θεατής*), wie zum Denkbaren das Denken, zum sinnlich Wahrnehmbaren die sinnliche Wahrnehmung[1]). Und zwar ist diese Wirkung eine Doppelte, einmal eine bestimmte Anschauung (*θεωρεῖν*), die durch das Kunstwerk entsteht, und zweitens die in einem bestimmten Genusse und in bestimmten Gemüthszuständen liegende, „welche durch die Anschauung nicht zufällig, sondern in wesentlichem Zusammenhange erregt werden und daher als unzertrennlich von dem Gegenstande mit diesem zugleich Zweck der Kunst sind."[2]) Es finden sich denn auch bei Aristoteles zahlreiche Stellen, wo das Wesen der

---

[1]) Unsere neuen Aesthetiker gehen darin noch weiter. So findet A. Zeising das Schöne nur in der Beziehung eines Gegenstandes auf den ihn Betrachtenden, so dass der volle Begriff der Schönheit keinem Dinge an und für sich zukommt. Nach ihm ist dasjenige Object schön, welches sich in Beziehung auf das ihm als Anderes gegenüberstehende Subject, d. i. in der Form des Erscheinens, als ein Vollkommenes darstellt. Aesthetische Forschungen pag. 81.

[2]) Teichmüller a. a. O. pag. 204.

Zuschauer und die Verbindung zwischen ihnen und dem Kunstwerk in Betracht gezogen wird. So in der Politik VIII. 7., wo der Zuschauer als ein zwiefacher, ein freier und gebildeter (ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος) und ein roher, (φορτικός) bezeichnet wird, sodann im 13. Kapitel (§. 7) der Poetik, wo er von einer Rücksichtnahme auf die Schwäche des Theaterpublikums spricht; (διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν); ferner erwähnt er im 26. Kapitel § 1 der Poetik die auf ein gebildetes Publikum (πρὸς βελτίους θεατάς) berechnete Darstellung, welche er als die „minder rohe" (ἧττον φορτική) bezeichnet. In der Rhetorik[1]) nennt Aristoteles den Zuhörer direct das Ziel, welches der Redner im Auge habe, und aus den verschiedenen drei Arten der Zuhörer (Mitglieder der Volksversammlung, Richter und Zuhörer von rein künstlerischem Interesse) ergeben sich ihm mit Nothwendigkeit die drei Gattungen von rednerischen Vorträgen: die berathende, die gerichtliche und die rein virtuose. So lange mir nun Reinkens seine „Vollkommenheit der Tragödie, dieser wundersamen Erscheinung in der Culturgeschichte der Völker, in und an sich selbst, gänzlich abgesehen von allen zufälligen Wirkungen nach aussen, auf zufällige Zuschauer, mag man ästhetische, ethische oder pathologische Wirkungen erwarten oder wahrzunehmen glauben," nicht klar und verständlich darlegt, werde ich die aristotelische, Wirkung und Zuschauer mit einbegreifende Definition für die vorzüglichste halten.

[1]) I. Cap. 3. *Σύγκειται μὲν γὰρ ἐκ τριῶν ὁ λόγος, ἔκ τε τοῦ λέγοντος καὶ περὶ οὗ λέγει καὶ πρὸς ὅν, καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστι, λέγω δὲ τὸν ἀκροατήν.*

Die Einheit der Handlung.

Unter den Hauptanforderungen, welche Aristoteles an ein gutes Drama, insbesondere eine gute Tragödie stellt, nimmt die Einheit der Handlung, der Fabel den obersten Rang ein. Im Gegensatz zu unserer modernen Dramendichtung, welche ihre vorzüglichste Aufgabe darin erblickt, aus dem psychischen Leben, aus den Charactereigenschaften der Personen in der Tragödie die Handlung zu entwickeln, bildete für die griechische Poesie die fertige Handlung, der abgeschlossene Mythos die breite, unverrückbare Basis, auf welche sie ihr Kunstwerk aufbaute. Nach Aristoteles ist die Tragödie eine nachahmende Darstellung, nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben (ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου), die Composition der Begebenheiten ist der wichtigste von ihren sechs Bestandtheilen der Wesensform nach. Aristoteles scheidet nach den Kategorieen des Quale (κατὰ τὸ ποιόν) und des Quantum (κατὰ τὸ ποσόν) auch die Tragödie in Eigenschaftstheile (εἴδη) und Massentheile (μόρια). Teichmüller giebt εἴδη mit „Wesenstheile" wieder, trifft aber damit den Unterschied zwischen ποιός und ποσός nicht recht. Die Masse gehört auch zu dem Wesen eines Dinges, Form und Stoff, Eigenschaft und Masse decken sich mehr mit dem griechischen Begriff. Die Massentheile der Tragödie sind Prolog, Auftritt, Ausgang und Chorgesang (πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν), von denen der Letztere wieder in Einzugslied und Standlied (πάροδος, στάσιμον) zerfällt. Diese Theile sind nach Aristoteles allen griechischen Tragödien gemeinsam, während die Gesänge von der Bühne (ἀπὸ τῆς σκηνῆς) und die Klagelieder (κόμμοι), nur einzelnen als Eigenthüm-

lichkeit innewohnen. Die Theile, durch welche die Beschaffenheit der Tragödie bestimmt wird, sind: die Fabel, Charactere, Reflexion, das Theatralische, metrische Sprache und musikalische Composition.[1]) Hiervon bilden die ersten drei die Gegenstände, der vierte die Art und der fünfte und sechste die Mittel der Darstellung. Obenan steht aber der Mythos, denn er ist der Endzweck der Tragödie (*τέλος τῆς τραγῳδίας*) und „der Zweck ist das Wichtigste von Allem." Gemeinhin übersetzen wir Mythos mit Fabel, wenn wir damit auch nicht den vollen Umfang des sehr beweglichen griechischen Begriffes wiederzugeben vermögen. Der *μῦθος* ist im Gegensatz zu *λόγος* eine Rede, eine Erzählung, welche eine gewisse Begebenheit berichtet. In der Poetik besitzt das Wort eine ziemlich constante Bedeutung, zwar versteht Aristoteles abwechselnd darunter den rohen und den künstlerisch gebildeten Stoff, immer ist ihm aber der Mythos „die Zusammenfügung der Begebenheiten zu einem Ganzen" (*λέγω γὰρ μῦθον τοῦτο, τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*) und somit ein integrirender Theil der Tragödie. Vahlen will unter Mythos nicht den Theil eines fertigen Dramas, sondern das „poetische Gebilde, wie es in der Seele des Dichters sich gestalte" verstanden wissen.[2]) Bei dem im Geiste des Dichters ruhenden Gebilde bestehen aber noch keine Theile, Handlung und Charactere fliessen da in eins zusammen und die Begebenheit und ihre Wirkung auf die tragischen Personen lassen sich nicht von einander trennen; als fertiges Ganze steigen die Gestalten in der Seele des Dichters empor, unlösbar von ihrem Geschick, und sind nicht von Anbeginn in ihre Einzelglieder zu zerlegen. Dass

[1]) Poet. Cap. 6. § 7 *μῦθος καὶ ἤθη καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ λέξις καὶ μελοποιία.* Stahr übersetzt *διάνοια* mit Gedanken, Ueberweg mit Gedankenbildung, Reinkens mit Dialektik. Die beiden Ersteren und Susemihl auch in dieser Zusammenstellung geben *λέξις* mit „sprachlichem Ausdruck" wieder, während ich mit Reinkens „metrische Sprache" setze, da Aristoteles ja selbst erklärt, dass er die Worte „sprachlicher Ausdruck" in ihrer bloss metrischen Abfassung verstehe, eine Bedingung, welche für unsere moderne Tragödie nicht unerlässlich ist.

[2]) Beitr. I. pag. 2.

aber Aristoteles diese Zerlegung vornimmt, beweist eben, wie er unter dem Mythos nur den für die Tragödie bereit liegenden Stoff an Handlung fasst, „den ganzen Verfolg der zusammenhängenden und zusammengehörigen Begebenheiten, die eben in ihrer Einheit die tragische Handlung ausmachen."

Bei der Frage über den Mythos stehen wir nun vor der empfindlichen Lücke, welche die Aristotelische Poetik bezüglich der Tetralogie des attischen Theaters aufweist. Hat letztere in Wahrheit als eine einheitliche Kunstschöpfung bestanden, so müssen wir uns mit Recht verwundern, dass Aristoteles ihrer mit keiner Sylbe Erwähnung thut. Ein tetralogischer Wettkampf ist urkundlich bis auf Pratinas, Aristias, Phrynichos und dessen Sohn Polyphrachmon, im Wettbewerb gegen Aeschylos, zurückzuführen, und aus den Didaskalien, an deren Abfassung Aristoteles doch in erster Linie mit betheiligt war, erfahren wir, dass der jüngere Euripides nach dem Tode seines Vaters dessen Tetralogie: Iphigenia in Aulis, Alkmäon in Korinth, Bakchen .... (das Satyrspiel ist nicht genannt), zur Aufführung brachte. Diese Nachrichten umfassen einen Zeitraum von fast hundert Jahren, die Blüthezeit der griechischen Dramendichtung, in ihr bestand erwiesener Massen die Gepflogenheit der tetralogischen Aufführungen, wie kommt es nun, dass uns Aristoteles darüber völlig im dunkeln lässt? Auch in der Stelle im 13. Kapitel der Poetik, wo er die Wettkämpfe erwähnt, spricht er nur von den einzelnen Stücken. (*ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται...*) Existirte die Tetralogie wirklich als abgeschlossenes Kunstgebilde in der hellenischen Literatur, so hätte sie Aristoteles doch wenigstens in seinen historischen Notizen berühren müssen. Dass er sich völlig darüber ausschweigt, scheint mir zu beweisen, dass die Tetralogie zu der Zeit, da Aristoteles seine Poetik verfasste, eine abgethane Sache war und überhaupt niemals den hohen Werth besass, den ihr manche Gelehrte jetzt beilegen wollen. Es kann doch keinem Zweifel unterliegen, dass sich die gesammten Kunstregeln in der Poetik und auch der in ihr behandelte Mythos auf die Einzeltragödie

beziehen und dass dabei an eine organische Verknüpfung mehrerer Tragödien unter sich zu einem künstlerischen Ganzen gar nicht gedacht wird. Das Satyrspiel finden wir lediglich in geschichtlicher Beziehung erwähnt, über das Wesen desselben und seine Stellung innerhalb der Tetralogie erfahren wir nichts. Adolf Schöll hat sich erstaunliche Mühe gegeben, nachzuweisen, dass auch die sämmtlichen Tragödien des Sophokles nur Einzelglieder einer Tetralogie gewesen seien und dass man nur mit Berücksichtigung der Verknüpfung von Drama mit Drama seine Kunst verstehen und würdigen könne. Sollten sich nun die Definitionen, welche Aristoteles im 7. Kapitel der Poetik betreffs der ein Ganzes bildenden Handlung giebt, wirklich auf die von Schöll zusammengestellten Tetralogien des Sophokles anwenden lassen? Das müssten sie aber, wenn ein so bedeutender Dichter, wie Sophokles, eine tetralogische Schöpfung als abgeschlossenes Kunstwerk vor Augen gehabt hätte. Nach Aristoteles ist ein Ganzes Alles, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, welches selber nicht mit Nothwendigkeit nach einem Andern ist, nach welchem aber seiner Natur nach etwas Anderes da sein oder werden muss, Ende im Gegentheil, welches selber seiner Natur gemäss nach etwas Anderem sei, aber nach welchem kein Anderes, Mitte endlich, was eben so sehr naturgemäss selber nach Anderem ist, als Anderes nach ihm. Mitbestimmend zur Ganzheit wirkt aber die Idee der Ordnung. Letztere geschieht aus dem Principe der Einheit oder des Zwecks und es werden dadurch die verschiedenen Theile so miteinander verbunden, dass sie mit Nothwendigkeit auf einander folgen. Und im 8. Kapitel der Poetik heisst es: die Theile der dramatischen Handlung müssen so untereinander verknüpft sein, dass durch Versetzung oder Hinwegnahme irgend eines Theils das Ganze verrückt und gestört wird. Denn was hinzukommen oder wegbleiben kann ohne Eindruck zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen. Diesen haarscharfen Deductionen gegenüber hat Schöll mit seinen Fabel- und Thematetralogien, mit seiner Verknüpfung der Sophokleischen Tragödien zu einem mehrgliedrigen Ganzen einen schweren Stand. Er entwickelt

die Ansicht,[1]) dass mit dem griechischen Wort *τραγῳδία* gar nicht unmittelbar die Tragödie als Werk und einzelnes Stück, sondern die Leistung, und zwar nach ihrem ursprünglichen Character, wo sie bloss Chorgesang war, das „tragische Singen" bezeichnet wird und verweist dabei auf die Parische Marmorchronik Epoche 50 von dem ersten Sieg des Aeschylos und Ep. 56 vom ersten des Sophokles: „er siegte mit Tragodia", wo beide Mal die Aufführung tetralogisch war. Ferner verweigert er der bekannten Notiz des Suidas: „Sophokles habe zuerst Drama gegen Drama gestritten, aber nicht in Tetralogieen" den Glauben. Ein viel gewichtigerer Zeuge, als der Suidas, ist aber unsere Poetik. Dass in ihr Aristoteles lediglich von der Einzeltragödie spricht, vermag nur ein Blinder zu leugnen; als der grosse Empiriker bildet der Stagirite seine Theoreme, wie uns seine Beispiele zeigen, an den vorhandenen Tragödien heraus, ein Idealdrama hat ihm nicht vorgeschwebt. Die sämmtlichen Tragödien, welche er namentlich anführt, und auch diejenigen des Sophokles, die er zu den vorzüglichsten zählt, sind aber Einzeltragödien; wären diese nun, wie Schöll behauptet, lediglich die Theile einer Tetralogie, kein in sich abgeschlossenes Ganze, und die Kunst des Dichters ohne ihre Verknüpfungsweise gar nicht zu verstehen und zu würdigen, so stempelt er Aristoteles und mit ihm Alle, welche seinem Urtheil folgten, einfach zu Ignoranten. Wäre es in Wahrheit nicht Tüftelei, sondern klar ersichtlich, dass die Sophokleischen Tragödien, aus dem tetralogischen Rahmen herausgerissen, kein fertiges Kunstwerk an sich sind, so hätte Aristoteles eine Erörterung der Tetralogie gar nicht umgehen können. Meiner unmassgeblichen Meinung nach handelt es sich aber bei der Tetralogie weniger um eine Kunstform, als um eine geschichtliche Tradition, einen Festgebrauch, welcher sich im Laufe der Zeiten herausgebildet hatte. Trotz aller geistreichen Erklärungen, welche hierüber in ziemlicher Menge zu Tage gefördert wurden, vermag ich mir z. B. das Satyrdrama[2])

[1]) Gründlicher Unterricht über die Tetralogie der attischen Theater. Leipzig 1859, pag. 27.

[2]) Der Grammatiker Demetrius (§ 169) erklärt das Satyrdrama als

als einen befriedigenden künstlerischen Abschluss dreier inhaltschweren Tragödien nicht vorzustellen, ich erblicke vielmehr in ihm eine Ueberlieferung, die man um der Wahrung des Festcharacters willen aufrecht erhielt. Aristoteles erzählt uns selbst, dass sich die Tragödie aus einem Satyrspiel heraus entwickelt habe;[1]) was war natürlicher, als dass man dieses um seiner ursprünglichen Form willen neben dem höher entwickelten Kunstwerk, als ein Selbständiges fortbestehen liess, mit dem sich die Tragödiendichter wohl oder übel abfinden mussten. Suidas führt unter 60 Dramen des

„scherzende Tragödie" (*παίζονσα τραγῳδία*). Nach Bode ist der Satyrchor naiv komisch, ländlich grotesk, satyrhaft, aber nicht wie der Komödienchor satirisch und spottlustig. „Am wenigsten sollte das Satyrspiel, die in einer Trilogie zum Bewusstsein gebrachte tragische Idee mit ironischer Leichtfertigkeit wieder zerstören". Bernhardy spricht die Ansicht aus, dass das Satyrdrama trotz der ihm verstatteten Keckheit in ethischer Zeichnung, Bildern und Gedanken auf dem tragischen Gebiete bleiben sollte. Es trat zu der ausgedehnten Fläche der drei Tragödien „als heiterer Abschluss und Ruhepunkt hinzu". (Grundriss d. griech. Litter. II, pag. 668 u. 574). Welcker bezeichnet den Character des Satyrdramas als Contrastirung des alten, ländlichen Satyrspiels mit der neuen, städtischen Tragödie. Es stelle eine Verschmelzung des Geistes und Tones, der Form und Einrichtung entgegengesetzter Stände, Kunstarten und Kunstzeitalter dar, eine Wechselbeziehung des Niedrigen und des heroisch Adligen. Schon an diesen Erklärungen, welche sich leicht durch eine grössere und nicht minder bunte Zahl vermehren liessen, erkennt man, wie schwer es fällt, das Satyrspiel in irgend welchen künstlerisch causalen Zusammenhang mit der Tragödie zu bringen

[1]) Diese Stelle im 4. Capitel der Poetik hat zu mancher lebhaften Controverse Veranlassung geboten. Zweifellos geht daraus hervor, dass Aristoteles annahm, die Tragödie sei aus dem Satyrspiel (*ἐκ σατυρικοῦ*) entstanden und in ihren ersten Anfängen demselben noch sehr ähnlich gewesen. Sie bildete also gleichsam eine Mischgattung aus Tragödie und Satyrdrama, aus welcher sich sodann die beiden Eigenarten nach der ernsten und heitern Seite loslösten. Als ein früherer Bestandtheil der Tragödie selbst hat sich nun das Satyrdrama als geschichtliche Ueberlieferung erhalten, denn in künstlerischer Beziehung war es von der aus den Phallosliedern sich selbständig entwickelnden Komödie überflügelt worden. Dass die Satyrn mit den Dithyramben förmlich verbunden wurden, erhellt aus den Worten des Aristoteles, dass die Vorsänger des Dithyrambos den Grund zur Tragödie legten, im Zusammenhang mit der kurz darauf folgenden Bemerkung, die Tragödie sei aus dem Satyrspiel entstanden; ferner benennt uns Suidas Arion als denjenigen, durch den sich die Verbindung vollzog

Pratinas 32 Satyrspiele auf, und Bode sowohl als Welcker[1]) spricht die Vermuthung aus, dass Satyrspiele neben einzelnen Tragödien, vielleicht auch ganz für sich gegeben worden seien. Bestätigt wird diese Vermuthung durch eine böotische Inschrift, welche unter den Siegern der Orchomenischen Charitesien einen besonderen Dichter für das Satyrspiel (*ποιητής σατύρων*) und zwar zuerst nennt, als habe er vor dem Tragiker und Komiker gesiegt.[2]) Erst Aeschylus scheint die tetralogische Form von drei Tragödien mit einem Satyrspiel, in dem er ebenfalls Meister war, geschaffen und dann ausnahmslos an derselben fest gehalten zu haben. Wie das Satyrdrama, nachdem sein traditioneller Werth sank, mehr und mehr aus der Tetralogie herausfiel, können wir u. A. auch daran erkennen, dass Euripides an Stelle desselben eine vierte Tragödie (Alkestis) gab. Organisch verbunden war, wie schon Casaubonus bemerkt, das Satyrspiel nicht mit dem Inhalt der Trilogie.

Nach Welcker hat Aeschylus stets mit Trilogieen gekämpft, deren Einzeldramen durch Fabelstoff oder einen thematischen Grundgedanken verknüpft waren, während G. Hermann jeden inhaltlichen Zusammenhang der Tetralogieen leugnet, er nimmt nur einen cyclus tragoediarum an und behauptet, dass häufig auch nur mit zwei zusammenhängenden Tragödien (Dilogieen, z. B. die beiden Prometheus und die Schutzflehenden und die Danaiden des Aeschylos) gestritten worden sei. Für ihn bestand das Berechnende in der Composition der unverbundenen Trilogie, welch' ersteres

„*καὶ Σατύρους εἰςενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας*". Welcker (Nachtr. z. Tril. pag. 228 ff.) bestreitet, dass die älteste Tragödie dem Satyrdrama noch in vielen Stücken ähnlich gewesen sei, während Bernhardy (a.a. O. pag. 565) annimmt, letzteres habe mythische Stoffe geboten, welche im Dithyrambos nicht lagen, als auch eine metrische Form der Erzählung, und hinzu kamen vielleicht burleske Tänze. Bernhardy denkt an satyrische (d. h. naturalistische) Präludien der Dithyramben selbst: „nur so wird späterhin der strenge dichterische Zusammenhang zwischen Tragödien und Satyrspiel verständlich, welche längst im Keime nebeneinander bestanden".

[1]) Die Aeschyl. Trilog. pag. 497.

[2]) Boeckh, Corp. Inscr. No. 1584. Vol. 1., pag. 766.

er zugiebt, in der Wirkung auf das Publikum; danach hätte das erste Stück durch seine poetische Kraft auf den Geist, das zweite durch Musik auf Ohr und Gehör, das dritte durch theatralische Ausstattung auf das Auge zu wirken. Boekh glaubt, dass sich die Tetralogieen fort und fort erhalten haben, dass aber neben ihnen auch einzelne Stücke gegen einzelne gegeben worden seien. Welcker, dem in dieser Frage Dank seiner trefflichen Untersuchungen die grösste Autorität zuerkannt werden muss, spricht sich bei Erklärung der bekannten Notiz von Suidas dahin aus, dass Sophokles den innerlich durch den fortlaufenden Mythus verknüpften Dramen des Aeschylus eben so viele einzelne selbständige Dramen, von denen jedes ein abgeschlossenes Ganzes bildete, entgegengesetzt habe. Mit den vorhandenen Quellen ist es bis jetzt nicht gelungen, Licht auf dieses dunkle Gebiet der griechischen Dichtkunst zu werfen, es stehen hier Behauptung gegen Behauptung, Vermuthung gegen Vermuthung. Mit Phrynichos, welcher sie im Sinne eines Kunstwerkes auffasste, kommen die Tragödien zum öffentlichen Wettstreit, und von diesem Zeitpunkte ab dürfen wir annehmen, dass eine bestimmte Anzahl von Tragödien, denn mit gleichen Waffen musste man doch kämpfen, sich gegenüber gestellt wurden. Aeschylus setzte diese Zahl auf drei fest und fügte das Satyrspiel, welches damals noch im Geiste des Volkes, aus dem es erwachsen, einen lebendigen Widerhall fand, als ein nothwendiges Zugeständniss an die Feststimmung den Tragödien an. Dass ihn hierzu der künstlerisch schaffende Genius getrieben, dass die Tetralogie das Resultat weiser Ueberlegung und hoher Planmässigkeit sei, (Bernhardy nennt sie „eine der grossartigsten Erfindungen des Aeschylus“) wage ich zu bezweifeln. Bei aller gewaltigen dramatischen Kraft liegt Aeschylus doch noch zu sehr in den Banden der epischen Darstellungsweise; das Ueberwiegen des lyrischen Elementes im Chor, das Rhetorische im Dialog zeigt, wie er sich erst auf dem Wege zur vollendeten Tragödie befindet. Bei ihm ist die Handlung, bei aller Grossartigkeit der Conception, noch zumeist Situation und er bedurfte zur Bewältigung seines, gebieterisch ein Fortschreiten erfordernden

Stoffes eben mehrerer Tragödien. Nachdem er die Dreizahl nun einmal gewählt[1]), schuf er aus seinen tragischen Stoffen auf Grund nachträglich aufgestellter künstlerischer Grundsätze Trilogieen. Darum lässt sich bei seinen Stücken überall auch mit Leichtigkeit die trilogische Anlage herausfinden, denn es wird wohl Niemand behaupten wollen, dass z. B. „die Schutzflehenden“ ein in sich abgeschlossenes Drama bilden. Anders bei Sophokles. Hier besteht die höhere Vollendung in der intensiveren Oekonomie, in der reicheren Entwickelung von Character und Handlung, in der Vertiefung des dramatischen Conflicts, in dem meisterhaften Begrenzen und Zusammendrängen des umfangreichen Stoffes in den engeren Raum des Einzeldramas. Wenn wir drei sophokleische Tragödien, König Oedipus, Oedipus auf Kolonos und Antigone, wie Schöll will, nach Art der Trilogie aneinanderreihen und dann als Gesammtwerk betrachten, so tritt eine Ueberfülle von Motiven und Situationen, eine Häufung von Affecten ein, wie sie nimmermehr von einem künstlerisch so klar und zielbewusst combinirenden Geist, wie Sophokles,

---

[1]) Ich vermag dieser Dreizahl nicht die inhaltschwere Deutung beizulegen, wie es die begeisterten Vertheidiger der Trilogie thun. Hätte zudem, wie man will, das Satyrspiel in einem streng dichterischen Zusammenhange mit der Tragödie, also der Trilogie, gestanden, so müssten wir ja so wie so auf die „Drei“ verzichten. An mehr oder minder geistreichen Analogieen bezüglich der Tetralogie hat man es auch nicht fehlen lassen. So vergleicht Geppert (Ueb. d. Auff. d. Euripid. zu Athen etc. 843 pag., 9 ff.) dieselbe mit einer Sonate oder Symphonie, deren Einzelsätze sich wie die Einzeldramen zu einander verhielten. Der Vergleich hinkt mit allen vier Beinen, denn die auf Wechsel der Stimmung und des Rythmus beruhende symphonische Gliederung bietet ausser der Vierzahl auch nicht den geringsten Anknüpfungspunkt an die tragischen Gliederungsmomente. Klein (in seiner Geschichte des Dramas) will den Vergleich zwischen Scherzo und Satyrspiel gelten lassen; wenn es aber nur eine Symphonie gäbe, welche durch das muntere Scherzo und nicht durch einen breit und wuchtig angelegten Allegro- oder Presto-Satz abgeschlossen würde. Soll nun einmal ein Vergleich gefunden werden, so liesse sich derselbe viel leichter und treffender aus der plastischen Kunst ableiten. Man könnte die Einzeltragödien einer Tetralogie mit den Einzelstatuen einer Gruppe vergleichen, welche, in sich vollendete Kunstwerke, doch in ihrer Verbindung unter einander einen höheren, einheitlichen Gedanken zum Ausdruck bringen.

entworfen werden konnte. Gerade ästhetische Gründe, welche Schöll überall als sein Hauptgeschütz gegen die Philologen in's Treffen führt, bestimmen mich, an einer, in der künstlerischen Anlage beabsichtigten Verknüpfung der fraglichen drei Tragödien zu zweifeln.

Nach Welcker liegt der erste Anlass zur trilogischen Anordnung in Satz, Gegensatz und Ausgleichung (*πρότασις, ἐπίτασις, κατάστασις*) schon im Epos, in den Mythen selbst, ja in der Natur des Menschen und in den Gesetzen der Welt. Vor ihm behauptet auch schon A. W. Schlegel, dass sich die Glieder einer Trilogie wie Satz, Gegensatz und Vermittlung verhielten [1]. Wenn die trilogische Kunstform wirklich eine so tiefe logische Begründung besitzt, so begreife ich nicht, wie sie ein Sophokles, welcher seine dramatische Formenbildung doch am Aeschylos studirte [2], aufzugeben vermochte. Ferner wird bei dieser Anschauung das Schweigen des Aristoteles noch räthselhafter. Wäre ihm hier nicht Gelegenheit geboten gewesen, seinem de Coelo I ausgesprochenen Satze, „Alles besteht aus Dreien, aus Anfang, Mitte und Ende, daher wir von der Natur gleichsam die Gesetze derselben empfangen und diese Zahl bei Gottesverehrungen gebrauchen", einen weiteren glänzenden Beleg anzufügen? Doch nichts von alledem. Sophokles giebt diese „in den Gesetzen der Welt" begründete Kunstform ruhig auf und Aristoteles tadelt ihn darob mit

---

[1]) Dasselbe Verhältniss, wenn auch mit gewissen Modificationen, übertrugen die alten Grammatiker und nach ihnen Scaliger, Vossius u. A. ebenfalls auf das Einzeldrama. So schreibt der Letztere im 2. Buch (pag. 22) seiner Poëticarum Institutionum Libri Tres (Amstelodami 1647) folgendes: „Nempe, ut Logici tres faciunt syllogismi partes, propositionem, assuntionem, conclusionem; ita [ut monent antiqui interpretes Terentii (Euanthius de tragoedia et comoedia)] tres sunt partes dramatis; ex quibus protasis propositione respondet, catastrophe conclusioni, epitasis vero est quod interjectum. Caesar Scaliger (Lib. I. de re Poet. cap. 9) quartam partem addit, quae catastasis dicatur et ponatur inter epitasin et catastrophen. Sed ea ab antiquis non recte minus sub epitasios nomine comprehenditur."

[2]) Nach der Aeusserung bei Plut. de prof. virt. p. 79 B. *ὥσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν κτλ.*

keiner Sylbe.[1]) Wo gerathen wir aber ausserdem bei dieser Begründung mit dem nach Bernhardy „streng dichterischen Zusammenhange zwischen Tragödie und Satyrspiel" hin? Ein vollendeterer Abschluss, als die Ausgleichung oder Vermittelung von Satz und Gegensatz, ist doch nicht denkbar, hiernach wäre also das Satyrspiel nichts als ein unkünstlerisches Anhängsel, welches einzig geeignet sein dürfte, die Wirkung der gesammten Trilogie über den Haufen zu werfen. Freilich lässt Bernhardy den „streng dichterischen Zusammenhang" bald genug fallen, indem er sich auf pag. 661 seiner Literaturgeschichte dem Glauben anschliesst, dass „die Satyrdramen frühzeitig als unwesentliche Beiwerke (!)" sich aus den Tetralogieen verloren haben.

Dass auch Aristoteles die Dreizahl bei dem Wettstreit der Tragödiendichter für eine willkürlich aufgegriffene ansah, geht doch mit Klarheit aus jener Stelle im 7. Kapitel der Poetik hervor, wo er die genauere Bestimmung der Länge mit Rücksicht auf die Aufführung in den Wettkämpfen für ausserhalb des eigentlichen Kunstgebietes liegend erklärt. Es ist eine ganz zufällige gesetzliche Bestimmung, will Aristoteles hier sagen, dass ein Tragödiendichter mit je drei Tragödien und einem Satyrdrama in die Schranken tritt es könnte ebensowohl ein Gesetz bestehen, welches deren Hundert forderte, nur müsste man dann, um die gegebene Zeit nicht zu überschreiten, wie die Reden der bei Gericht

---

[1]) Wäre diese Kunstform wirklich in den Gesetzen der Welt begründet, so müsste man bass erstaunen, dass sich die Trilogie nur bei den Griechen und nicht auch bei den anderen Völkern, welche ebenfalls eine selbständige und hohe Entwickelung des Dramas zu verzeichnen haben, wie z. B. bei den Engländern, herausgebildet hat. Durch den Mythos oder besser durch die geschichtlichen Begebenheiten zusammenhängende Schauspiele hat uns ja auch Shakespeare in seinen Königsdramen geschaffen, und könnte Schöll hier ebenfalls von einer Verknüpfung reden; dennoch sind Richard II. und Heinrich IV. als Einzeltragödien, letzterer sogar in seinen beiden Theilen, ein organisches Ganze. Auf die Dreizahl hat sich Shakespeare nicht beschränkt, weil seine Dramen nicht zum öffentlichen Wettkampf gestellt wurden und somit eine bestimmte Begrenzung in seiner Darstellung der englischen Geschichte nicht nothwendig war. Auf die in der „Natur des Menschen liegende" Protasis, Epitasis und Katastasis kam dieser genialste aller Dramendichter merkwürdiger Weise nicht.

verhandelnden Parteien, so hier die Länge der Tragödien genau nach der Wasseruhr bestimmen. Hätten wir es in der Tetralogie mit einem abgeschlossenen, einheitlichen Kunstwerk zu thun, so konnte Aristoteles eine Erwähnung derselben an dieser Stelle gar nicht umgehen. Ausserdem lesen wir aber noch im 24. Kapitel, § 3, dass sich die epischen Dichtungen etwa auf die Länge so vieler Tragödien ausdehnen sollen, als zu einer Aufführung zusammengestellt zu werden pflegen, (*πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν*). Zwar wird die Stelle jetzt für unecht erklärt, doch auch von der Hand eines Interpolators herrührend, dürfte sie beweisen, dass man an einen Wettstreit von in sich abgeschlossenen Tetralogieen gar nicht mehr dachte, sondern nur die Einzeltragödien in Betracht zog. Im Widerspruch hiermit will Teichmüller diesen Passus gerade auf eine Trilogie oder wenigstens auf eine Menge, ihrem Gedanken nach zusammenhängender Tragödien gemünzt wissen [1]), da sonst der Satz, welcher zuvor von der Ganzheit und Uebersehbarkeit des Epos spricht, seine logische Kraft gänzlich verliere. Ich bin der Meinung, dass es sich hierbei um eine rein äusserliche Längenbestimmung handelt und dass Aristoteles mit dem „Uebersehen von Anfang und Ende" ohne Zusammenhang mit dem Nachfolgenden, einfach eine früher gegebene Bestimmung, wie er ja selbst bemerkt, wiederholt. Allerdings gesteht Teichmüller auch zu, dass das *τιθεμένων* geradezu auf eine willkürliche Bestimmung deutet und alles eher als eine organische Einheit der Gesammtcomposition proprie bezeichnen kann. Die einzige Stelle, wo Aristoteles in der Poetik die trilogische Compositionsweise des Aeschylos berührt, findet sich im 18. Kapitel, § 5, bei dem Vergleich zwischen Epos und Drama; auf den ersten Blick sieht man hier aber, dass es dem Philosophen dabei lediglich auf die richtige Ein- und Vertheilung des Stoffes ankommt. Entweder soll man wie Euripides, nur einen Theil, nicht die ganze Zerstörung Ilions zu einer Tragödie verarbeiten, oder man soll es wie

[1]) a. a. O. pag. 184.

Aeschylos machen, der die ganze Niobefabel aufnahm, aber, wie wir zu ergänzen haben, auf drei Tragödien vertheilte [1]). Aristoteles erwähnt also die Einzeltragödie und die Trilogie in einem Athem, ohne es für nöthig zu halten, über die Compositionsweise des Aeschylos eine erläuternde Bemerkung anzufügen. Ersichtlich tadelt er hier die Verirrung der jüngeren Dramatiker, wie Agathon, welche ihren Tragödien durch Stoffüberladung Erfolge sichern wollten, damit aber das Gegentheil erzielten; ihnen sagte Aristoteles einfach: Macht es wie Euripides und greift einen Theil der Fabel heraus, wollt Ihr jedoch durchaus die ganze Fabel dramatisch behandeln, so schreibt Trilogieen wie Aeschylos. Ob Aristoteles die Trilogie überhaupt in den Kreis seiner kunstphilosophischen Betrachtungen gezogen und dieser Theil, wie man annehmen könnte, vielleicht verloren gegangen ist, wissen wir nicht; an der ganzen Anlage der

[1]) Diese Stelle wird nur verständlich, wenn man zwischen *Εὐριπίδης* und *Νιόβην* die Partikel *ἤ* schiebt, so dass sich *ὥσπερ Εὐριπίδης* auf den Vordersatz bezieht. An zahlreichen Conjecturen fehlt es nicht. In allen Handschriften steht „*ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἴσχυλος*" — Ritter und Welcker schliessen diese Worte in eckige Parenthesen ein. Nach Welcker kann unter dem Euripideischen Stück nur der Epeios gemeint sein. Von der Aeschyleischen Trilogie sind noch das Mittelstück „die Geleiterinnen" und das Schlussdrama „Niobe" bestimmbar. Höchst eigenthümlich hat sich Adolf Stahr die Sache zurecht gelegt. Er übersetzt: „Ein Fingerzeig dafür ist, dass alle die Dichter, welche den Untergang Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit gedichtet und nicht einzelne Theile dieses Stoffes dramatisch behandelt haben (wie Euripides die Niobe und nicht wie Aeschylos) entweder durchfallen oder etc. In einer Fussnote hält nun Stahr folgende Erklärung für die richtige: Aristoteles will sagen „Alle tragischen Dichter, die es noch unternommen haben, den Stoff der Ilias in eine Tragödie von dem Untergang Ilions zusammenzudrängen und daraus eine einzige Tragödie zu machen, wie etwa Euripides sie aus der Niobe gemacht hat, und die nicht wie Aeschylos verfahren sind, (der den grossen Stoff in seiner Trilogie „die Zerstörung Ilions, die Ilierinnen und Ajas der Lokrer" theilweise behandelt hat,) haben dies durch schlechten Erfolg ihrer Stücke büssen müssen. Hier dient also Euripides mit der Niobe nur als Beleg einheitlicher Behandlung eines Stoffes in einer Tragödie, und Euripides wird daher weder gelobt, noch getadelt, wohl aber wird Aeschylos gelobt und sein Verfahren als das richtige genannt." a. a. O. pag. 150.

Poetik lässt sich aber erkennen, dass er der Tetralogie zur Entwickelung seiner Theorie von der Tragödie nicht bedurfte. Für die vorliegende Untersuchung genügt die Constatirung der Thatsache, dass sich seine Bestimmungen über die Einheit der Handlung und der Fabel lediglich auf die Einzeltragödie beziehen.

Nach Aristoteles ist die Fabel der Grundbestandtheil, gleichsam die Seele der Tragödie, (οἷον ψυχὴ τῆς τραγῳδίας) und verleiht er diesem obersten Satz seiner Theorie an verschiedenen Stellen der Poetik Ausdruck. Die Fabel ist aber die Nachahmung oder Darstellung einer Handlung und eben damit auch der handelnden Personen. Dass er den Schwerpunkt lediglich auf das Handeln, das πράττειν legt, lässt sich aus den zahlreichen Wiederholungen, in denen dieser Gedanke, wenn auch in verschiedener Form ausgesprochen wird, erkennen. Die Verknüpfung der Thatsachen, heisst es im 7. Kapitel, ist das Erste und Wesentlichste in der Tragödie, und im Kapitel zuvor lesen wir, dass wohl eine Tragödie ohne Charactere, aber nicht ohne Handlung möglich sei. Wenn Aristoteles im 2. Kapitel der Poetik aber sogar behauptet, dass alle künstlerische Nachahmung Handelnde darstelle, (ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας) so kann sich diese Behauptung selbstverständlich nur auf die Nachahmung der poetischen Kunst, und zwar im Epos und Drama, beziehen. In der Sculptur und wahrscheinlich auch in der Malerei hatte Aristoteles ja die herrlichsten Muster vor Augen, welche die Ruhe, die völlige Thatlosigkeit zur Anschauung brachten. Zwar hat die griechische Plastik sich in ihrer Blüthezeit gänzlich den lähmenden Fesseln der archaistischen Kunst entwunden und auch die Action, die aus dem Affect resultirende Bewegung in ihrer höchsten Vollendung dargestellt, dennoch zählen ihre am meisten bewunderten Werke zu denjenigen, welche uns das Bild des Menschen frei von aller Erregung, in der ganzen Schönheit seelischer und körperlicher Ruhe vorführen. Bei der plastischen Kunst und ebenso bei der Malerei besitzt also dieser aristotelische Satz keine allgemeine Gültigkeit, und es unterliegt darum wohl keinem

Zweifel, dass ihn der Philosoph lediglich auf die Poesie angewandt wissen will. Die „Verknüpfung der Begebnisse“ nennt Aristoteles den wichtigsten der sechs Bestandtheile der Tragödie, denn „dieselbe ist eine nachahmende Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben“ (πράξεως καὶ βίου); „auch Glück aber und Unglück (und ein Glückswechsel nach der einen oder anderen Seite bildet ja nach Aristoteles das Darstellungsobject der Tragödie) besteht in Handeln und Thätigkeit“ und „das Ziel ist ein Handeln und nicht eine Eigenschaft“ [1]). Aristoteles sind also hier die Personen lediglich die Träger der Handlung, er trennt Mensch und Handlung in einer Weise, wie unser moderner Sinn es nicht mehr zu thun vermag. Unsere neuere dramatische Dichtkunst bemüht sich, die Handlung als eine directe Folge der Willensfreiheit und Characterveranlagung der handelnden Person darzulegen, während der Grieche mit seiner directen Einwirkung der Götterwelt und seiner Schicksalsidee Mensch und Handlung gleichsam separirt. Die Handlung wird ihm zu etwas Selbständigem, von der Art des Menschen Losgelöstem, mit einem Wort, sie gestaltet sich zum Ereigniss um. Die Menschen sind nach ihrem Character, sagt Aristoteles, so oder so beschaffen, ob sie aber glücklich oder unglücklich sind, das hängt von ihren Handlungen ab. Wird denn aber der Mensch nun nicht zumeist allein nach seinen Charactereigenschaften handeln und wird sich sein Wille, sein Entschluss, so lange wir die Handlung als einen freien, bewussten Ausfluss desselben betrachten, nicht stets seinem Character conform gestalten? Hängt es also nicht in erster Linie von seinem Character ab, ob der Mensch glücklich oder unglücklich ist? Und auch die Reflexion, welche Aristoteles als die zweite Grund-

[1]) Letztere Worte lauten (Cap. 6 § 9): „καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης; einige Uebersetzer, wie Susemihl, beziehen τὸ τέλος auf das Leben des Menschen und geben es mit „Endzweck unseres Strebens“ wieder, während andere, wie Stahr, es in directe Verbindung mit der Tragödie bringen und darum übersetzen „ihr Endziel ist eine bestimmte Handlung, nicht eine Beschaffenheit“.

ursache der Handlung bezeichnet, steht unter der directen Einwirkung des Characters. Allerdings soll der dramatische Dichter, wie der Philosoph sehr richtig bemerkt, seine Personen nicht handeln lassen, um an ihren Handlungen den Character klar zu legen, aber gerade in ihren Handlungen wird doch ihr Character zum Ausdruck gelangen, Ursache und Wirkung wird hier so einheitlich sich gestalten, dass eine scharfe Scheidung geradezu unmöglich erscheint.

Um die beiden grossen dramatischen Dichtungsarten, Tragödie und Komödie, ihrem Wesen nach zu kennzeichnen und den Unterschied zwischen ihnen festzustellen, greift Aristoteles auf den für ihn weniger wichtigen Character der dargestellten Personen zurück. Da ihm aber die nachgeahmte Handlung, die Fabel der Hauptheil der Tragödie ist, musste sich dann nicht auch an ihr der wesentliche Unterschied zwischen Tragödie und Komödie constatiren lassen? In seiner berühmten Definition im 6. Kapitel der Poetik bezeichnet er ja die Tragödie als die nachahmende Darstellung einer würdig ernsten Handlung (*μίμησις πράξεως σπουδαίας*), folglich ist die Komödie, muss man weiter schliessen, die nachahmende Darstellung einer niedrigen Handlung (*μίμησις πράξεως φαύλης*). Ob Aristoteles in seiner verloren gegangenen Erklärung der Komödie letztere so definirt hat, wissen wir nicht, in den vorhandenen Kapiteln der Poetik vollzieht er die Scheidung nicht an der Handlung, sondern an den Characteren. Insoweit, sagt er, als sie ihre Personen als handelnde und zwar als dramatisch handelnde darstellen, gehören Sophokles und Aristophanes in eine Kategorie, aber diese dargestellten Handelnden sind nothwendig entweder würdige oder niedrige Charactere (*ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι*), sie sind entweder besser im Vergleich zu uns, oder schlechter, oder auch gerade so. Er nimmt hierbei seinen Vergleich aus der Malerei und führt den Polygnotos an, welcher edlere Gestalten zu bilden pflegte, Pauson, der niedrigere darstellte, während Dionysios die Wirklichkeit copirte. Aristoteles dehnt diesen Vergleich nunmehr auf die Musik und diejenige Dichtart aus, welche sich bloss der ungebundenen

Rede oder doch des blossen Verses bedient[1]). Hier ist ihm Repräsentant der ersteren Art Homer, während Kleophon gewöhnliche, Hegemon in seinen epischen Parodieen und Nikochares in seinem burlesken Epos „Delias“ unedlere Charactere darstellen. Auch bei den Dithyramben und Nomen hält Aristoteles diesen dreifachen Unterschied aufrecht und nennt als Träger desselben Argas, Timotheos und Philoxenos. Als logische Folgerung muss man nun erwarten, dass diese Classification nach den drei verschiedenen Arten der Charactere auch bei der dramatischen Dichtkunst vorgenommen würde; hier fehlte aber Aristoteles in der griechischen Literatur das Mittelglied, die Darstellung der Charactere, wie sie in Wirklichkeit sind. Darum lässt er diese einfach fallen und sagt: „In demselben Unterschied liegt auch die Verschiedenheit der Tragödie von der Komödie, denn diese will schlechtere, jene aber edlere Charactere darstellen, als sie in Wirklichkeit zu sein pflegen.“ Die Worte: „*ἐν τῇ αὐτῇ δὲ διαφορᾷ*“ weisen demnach eine Lücke auf, denn, darf man mit Recht fragen, wenn derselbe Unterschied herrscht wie bei den Malern und den genannten epischen Dichtern, welcher Dramatiker stellt dann die Charaktere dar, wie sie der Wirklichkeit entsprechen? Wir können für die den Griechen mangelnde Gattung unser Schauspiel und zwar unser bürgerliches Schauspiel einreihen, während die romanischen Völker und mit ihnen wunderbarer Weise auch die Engländer keine Sonderbezeichnung besitzen und derartige Dramen unter die Komödien rechnen müssen.

Ueber die wahre Bedeutung, welche die Worte *σπουδαῖος* und *φαῦλος* bei Aristoteles besitzen, gehen die Meinungen der Erklärer und Uebersetzer ziemlich weit auseinander. Schon Raumer hat in seinem Aufsatz „Ueber die Poetik des Aristoteles und ihr Verhältniss zu den neuen

---

[1]) Nach dieser Bezeichnung sollte man glauben, dass es sich nur um epische Poesie handelt, Suidas nennt aber den Kleophon als Dichter von Tragödien, und kann man sich die Stelle sodann nur dadurch erklären, dass Aristoteles die Tragödien des Kleophon für keine richtigen ansah, weil sie, wie Welcker annimmt, nur zum Lesen und Vorlesen bestimmt waren.

Dramatikern[1])" eine umfangreiche Blumenlese aus den bis zu jener Zeit bekannten Uebersetzungen zusammengestellt, und wäre dieselbe auf Grund der jüngeren translatorischen Thätigkeit noch stark zu erweitern. Nach Stahr, um nur die bekannteren zu Rathe zu ziehen, ist der *σπουδαῖος* der positiv tüchtige Mensch, dessen Streben und Ziel die Realisirung des wahrhaft Guten ist, er ist der Kanon und das Mass der Wahrheit dessen, was überall gut ist. Der *φαῦλος*, sein Gegentheil, ist der sittlich Erbärmliche, Untüchtige, kläglich Elende, der Taugenichts. Kock fasst *σπουδαῖος* ebenfalls als von sittlicher Natur und Würde und Marbach[2]) übersetzt es durchgängig mit „sittlich". Vahlen meint, der Gegensatz (*σπουδαῖοι* und *φαῦλοι*) liege auf der Grenzlinie zwischen ethischer und ästhetischer Würdigung. Bernays übersetzt *σπουδαῖος* durch „würdig" und *φαῦλος* durch „niedrig", ebenso Susemihl. Döring braucht den Ausdruck „erhaben" und Ueberweg überträgt die Bedeutung ebenfalls auf moralisches Gebiet, indem er, die beiden Worte umschreibend, *σπουδαῖος* sich über das Durchschnittsmass sittlicher Bildung erheben, *φαῦλος* hinter demselben zurückbleiben lässt. Den Comparativ *σπουδαιότερον* in § 3 des 9. Kapitels der Poetik giebt er aber mit „ernster" wieder. Hier sagt Susemihl in der ersten Auflage seiner Uebersetzung „erhabener", in der zweiten umschreibt er und übersetzt: „steht höher". Stahr schreibt an dieser Stelle „gehaltvoller", Vischer „gewichtiger", Zell „besser" und Teichmüller „ein höheres". Unter der *πρᾶξις σπουδαία* versteht Letzterer eine ernste Handlung, die sich um die höchsten Lebenszwecke und die wahren oder vermeinten, mit Ernst und Mühe erstrebten Güter des Menschen dreht. Nach Reinkens[3]) ist das Wort *σπουδαῖος*, auf das menschliche Leben bezogen, immer technischer Ausdruck, hat das ernste Ziel der Eudämonie, welches nur durch ethische Strebung erreichbar ist. „Der Mensch ist der Zweck der Welt, und

---

[1]) Abhandl. der Berliner Akad. 1828. pag. 113—187.

[2]) Dramaturgie des Aristoteles.

[3]) a. a. O. pag. 292.

des Menschen Zweck ist die Eudämonie, diese erreicht er aber nur dadurch, dass er *σπουδαῖος* wird, gut im eminentesten Sinne des Wortes." Eine stark abweichende und auf den ersten Blick bestechende Erklärung giebt Ed. Friederichs[1]). Nach ihm sind die *σπουδαῖοι* weder die sittlich guten, noch die würdig-ernsten, noch die erhabenen, sondern es sind diejenigen, die sich von der grossen Menge auszeichnen, die über das Mass des Gewöhnlichen und Alltäglichen hinausgehen, die einem gewaltigeren und grossartigeren Geschlecht angehören, als die jetzt lebenden Menschen, mit einem Wort, es sind die Heroen, die Helden einer längst vergangenen Zeit, wie man sie heutzutage nicht mehr findet, die der späteren Nachwelt als Ideal gegenüberstehen. Die *φαῦλοι* sind diesen *σπουδαῖοι* gegenüber nun „weder die moralisch schlechten, noch die niedrigen, sondern die Menschen von gewöhnlichem Schlage[2]), wie man sie auch heute noch findet, die Menschen der Gegenwart, von denen schon Homer sagte, *οἷοι νῦν βροτοί εἰσι.* Diese werden in der Komödie dargestellt." Wenn nun aber, wie Friederichs will, die *φαῦλοι* und die Menschen der Gegenwart identisch sind, so erscheint es völlig unbegreiflich, wie Aristoteles gerade neben den *φαῦλοι* noch eine dritte Kategorie, die Menschen, wie sie wirklich sind, anführen konnte. Dass er diesen dreifachen Unterschied aber unter Berufung auf die einzelnen Künste aufrecht erhält, beweist doch klar, wie ihm daran lag, den Begriff des *φαῦλος* als unterschiedlich und minderwerthig im Vergleich zu den naturgetreuen Characteren zu präcisiren. Zudem giebt er ja im Eingang des 5. Kapitels der Poetik eine genaue Definition, wie er die *φαυλότεροι* verstanden wissen will, nämlich nicht im Sinne völliger und jeglicher Schlechtigkeit, sondern nur in so fern ein Theil

---

[1]) Philologus Bd. 29, pag. 716—723.

[2]) Ein ähnlicher Gegensatz findet sich allerdings schon in Platons Phädros p. 261 A. bei der Erklärung der Rhetorik: *„καὶ οὐδὲν ἐντιμότερον τό γε ὀρθὸν περὶ σπουδαῖα ἢ περὶ φαῦλα γιγνόμενον"* wo *φαῦλα* in der Zusammenstellung mit dem vorhergehenden *σμικρά* die Bedeutung des Geringfügigen besitzt.

des Hässlichen auf das Gebiet des Komischen und Lächerlichen fällt. Aristoteles zieht hier in scharfsinniger Weise die Linie, was und wie viel von dem umfassenden Begriff des *φαῦλος* für die Komödie verwendbar ist; die reine Wirkung derselben soll aufrecht erhalten werden, das ästhetische Behagen ungestört bleiben und darum darf in der Komödie nicht die absolute Schlechtigkeit, welche das Böse in sich fasst, dargestellt werden. Das Object der Darstellung, erläutert Aristoteles weiter, soll in der Komödie eine solche Art von Ungeziemenden und Unschönheit sein, welche weder Schmerzen noch Verderben bereitet, gleich der komischen Maske, die einen hässlichen und verzerrten, aber keinen schmerzlichen Ausdruck besitzt.[1]) Die Schlussfolgerungen, welche E. Friederichs an seine Erklärung von *σπουδαῖος* und *φαῦλος* für den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie knüpft, lauten sehr annehmbar, wenn man sich nur mit dem Vordersatz einverstanden erklären könnte. Nach ihm besitzt also der Ausdruck weder eine ethische noch ästhetische Beziehung. Die *πρᾶξις σπουδαία* schliesst auch die *ἁμαρτία μεγάλη*, die gewaltige Frevelthat in sich, ja, diese bildet ein Hauptmoment der *πρᾶξις σπουδαία*, die zugleich Furcht und Mitleid erregt, die das Mass des Gewöhnlichen überschreitet und aus dem Geleise

[1]) Aristoteles trennt gemäss den Vorbildern, welche ihm die griechische Litteratur lieferte, das Tragische und Komische, Ernst und Scherz in zu schroffer Weise. Unter den modernen Dichtern befinden sich solche, welche das Grossartige und Würdige mit dem heiteren Element meisterhaft zu verbinden wussten und die Gesammtwirkung der Tragödie dadurch nicht im Mindesten schädigten. Ich erinnere nur an Shakespeare, welcher das Wort des Sokrates (im Gastmahl des Plato) zur Wahrheit macht, dass es die Sache eines einzigen Mannes sei, sich zugleich auf die tragische und auf die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sei vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter. In Griechenland haben die Tragiker niemals daran gedacht, sich im komischen Fach zu versuchen, und ebenso umgekehrt. Die beiden Gebiete waren auch in der Bearbeitung völlig getrennt und könnte man von Seiten der Tragiker höchstens das Satyrdrama als ein Zugeständniss an die komische Dichtung bezeichnen.

des alltäglichen Lebens hinaustritt[1]). „Während das Epos und die Tragödie in den Kreisen des Mythos und der Heroenwelt sich bewegen und die ausserordentlichen Ereignisse der Vergangenheit darstellen, entnehmen die jambische Poesie und die Komödie ihren Stoff aus dem Gebiete der alltäglichen Wirklichkeit und dem Leben der Gegenwart[2]). Die Griechen hielten bei der Tragödie und Komödie den Unterschied zwischen dem heroischen Zeitalter und der Gegenwart fest; die Heroen, welche die Tragödie darstellte, waren aber zumeist Könige und Fürsten, während die Komödie einfache Bürger auf die Bühne brachte, und zwar ganz naturgemäss, weil sie sich in den republikanischen Staaten ausbildete, wo es eben nur einfache Bürger gab.“ Selbst wenn die Komödie, bemerkt Friederichs weiter, sich in monarchischen Staaten ausgebildet hätte, wären die Fürsten wohl von derselben ausgeschlossen geblieben, denn sie hätten gewiss Alles aufgeboten und nöthigenfalls mit Gewalt verhindert, dass sie nicht in der Komödie dargestellt würden. So wurden die Bürger in der Komödie die Hauptpersonen, die Handelnden, während sie in der Tragödie nur als Choreuten auftraten, mehr Zuschauer als selbst handelnd. Während in der Tragödie die eigentliche Bühne den Heroen, ihren Dienern, Hirten und Boten vorbehalten blieb, und die Bürger, welche den Chor bildeten, nur in der Orchestra sich bewegten, stiegen diese Bürger in der Komödie aus der Orchestra auf die Bühne, um dort handelnd aufzutreten. Aus dieser Auffassung sucht Friederichs auch die Stelle im 25. Kapitel der Poetik zu erklären, wo Aristoteles die Aeusserung des Sophokles citirt; da der Tragödiendichter leicht auf den Abweg gerathen konnte, dass er die Heroen darstellte, als ob sie Menschen der Gegenwart wären, so wollte Sophokles sagen, er selbst stelle die Menschen, d. h. die Heroen dar, wie sie sein

[1]) Schiller sagt im Eingang seiner Kritik über Goethes Egmont: „Entweder es sind ausserordentliche Handlungen und Situationen“ u. s. w.

[2]) Horaz sagt in seinem Briefe an Augustus, Vers 168, von der Comödie: „ex medio res arcessit.“

sollten, nämlich dem Heroenzeitalter gemäss, Euripides aber stelle sie dar, wie sie sind, d. h. als ob sie Menschen der Gegenwart wären.

Der Gegensatz zwischen den in der Tragödie und Komödie dargestellten Personen, welcher in Griechenland seine historische Begründung besass, wurde bei den andern Völkern ein rein äusserlicher; schon die Römer hielten sich nur an die Thatsache, dass in der Tragödie Könige und Fürsten, in der Komödie aber Leute gewöhnlichen Schlages auftraten. Der Grammatiker Diomedes[1]) giebt folgende Erklärung: „tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio, a Theophrasto ita definita est, *τραγῳδία ἐστὶν ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις* . . . . Comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio, apud Graecos ita definita, *κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή* . . . comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia heroes, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae personae[2]).“ Diese Anschauung gestaltete sich in den späteren Werken über Dichtkunst zum Kunstgesetz aus. Julius Caesar Scaliger, welcher von seinen Nachfolgern und namentlich von den Franzosen stark benutzt ward, sagt in seiner Poetik III, 36: „Tragoedia quamquam huic epicae similis est, eo tamen differt, quod raro admittit personas viliores, cujusmodi sunt nuncii, mercatores, nautae et ejusmodi. Contra in comoedia nunquam reges, nisi in paucis, quemadmodum lusit Plautus in Amphitruone.“ Vossius[3]) bemerkt über die Tragödie: „Trahitur argumentum tragicum ex calamitatibus atrocibus, quae heroibus et regibus, accidêre. Ut duo hic spectare oporteat, personas et res. Personae sunt: illustres, ut heroës et reges...“ Die Franzosen übernahmen ebenfalls den Ständeunterschied als trennendes Merkmal; die höheren Stände gehörten in die

[1]) Art. grammatic. lib. III, pag. 487, edit H. Keil.

[2]) Im Etymolog. Magn. heisst es: *τραγῳδία ἐστὶ βίων τε καὶ λόγων ἡρωϊκῶν μίμησις.*

[3]) Poëticarum Institutionum Libri Tres.

Tragödie, die niederen in die Komödie. Der Abbé d'Aubignac, dessen Werk „La Pratique du Théâtre“ lange den Kanon der französischen Dramatiker bildete, nennt im 10. Kapitel des 2. Buches desselben die Tragödie „une chose magnifique, sérieuse, grave et convenable aux agitations et aux grands revers de la fortune des princes . . .“ und in dem gleichen Kapitel heisst es: „La Tragédie représentoit la vie des Princes“ und „La Comédie servoit à dépeindre les actions du peuple.“ Martin Opitz sagt in seinem Buch von der deutschen Poeterei, in dem er sich vielfach an Heinsius anlehnt: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe etc.“ „Die Comedie bestehet in schlechtem wesen und personen: redet von Hochzeiten, gastgeboten . . . und solchen sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser und Potentaten eingeführet, weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft.“

Zu dieser rein äusserlichen Scheidung gesellte sich auch, als zum Wesen der Tragödie gehörig, der unglückliche Ausgang. So lautet die Definition Scaligers: „imitatio illustris fortunae exitu infelici, oratione gravi metrica.“ Merkwürdiger Weise schien man sich damals nicht zu entsinnen, dass die Griechen auch zahlreiche Tragödien mit glücklichem Ausgang besassen, und so konnte Corneille auf den eigenthümlichen Gedanken kommen, seinen „Cid“ um des glücklichen Ausgangs willen Tragicomödie[1]) zu nennen. Zwar wurde bald genug hiergegen Widerspruch erhoben, denn

[1]) Kaum hundert Jahr vor Plautus soll ein sicilischer Dichter, Rhinton von Tarent, Tragikomödien gedichtet haben, unter denen ein Amphitryon aufgezählt wird. Zweiffellos haben wir es hier mit dem Vorbild des Plautinischen Stückes gleichen Namens zu thun, welches dieser Dichter ebenfalls als Tragikomödie bezeichnete, aber darum, wie Lessing schon in seiner Dramaturgie bemerkt, weil die komische Handlung grösstentheils unter höheren Personen vorgeht, als man in der Komödie zu sehen gewohnt war.

schon Vossius[1]) bemerkt zu der obigen Erklärung des Scaliger: „Ubi illud probare non possum, quod requirat exitum infelicem. Plurimum quidem id fit; sed non est de ὀυσίᾳ tragoediae. In multis enim id Graecorum tragoediis non videas.“ Auch Corneille nannte, nachdem er sich besser unterrichtet hatte, seinen Cid ruhig eine Tragödie und im Hédelin d'Aubignac (seine Pratique erschien im Jahre 1715) lesen wir: „une Pièce de Theâtre porte ce nom de Tragédie seulement en consideration des Incidens et des personnes dont elle represente la vie, et non pas à raison de la Catastrophe. Aussi voyons nous que des dix-neuf Tragédies d'Euripide, il y en a un grand nombre dont l'issuë est heureuse.“ Ein wesentlich anderen Unterschied zwischen Tragödie und Komödie stellte Diderot fest, indem er behauptete, „die komische Gattung habe Arten und die tragische Individuen.“ Zur klareren Darlegung führt er aus: „Der Held der Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus oder Brutus oder Cato und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Comödie hingegen muss eine grosse Zahl von Menschen vorstellen“. Diese Erklärung fällt zusammen mit derjenigen des Engländers Hurd, welche Lessing in seiner Dramaturgie[2]) ebenfalls eingehender behandelt und welche lautet: „Comedy makes all its characters general, Tragedy particular.“ Bei dieser Classifikation dürfte es nur schwer fallen, das historische Lustspiel, welches in der Neuzeit eine so treffliche Ausbildung erfahren, unterzubringen. Nach A. W. Schlegel[3]) versetzt der komische Dichter ebenso wie der tragische seine Personen in ein idealisches Element, aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Hermann Hettner[4]) adoptirt diese Erklärung zum Theil, indem er sagt: „In der Tragödie

[1]) a. a. O. Lib. II. pag. 47.

[2]) 92. Stück.

[3]) Vorlesungen über dramatische Kunst. Bd. 1, pag. 184.

[4]) Das moderne Drama, pag. 146. Braunschweig 1852.

stellt sich die innere Nothwendigkeit der sittlichen Weltordnung dar, die Welt der Komödie ist die Welt der Willkür, des Zufalls.“

Die würdig-ernste, ausserordentliche Handlung, deren Nachahmung die Tragödie nach Aristoteles bildet, muss nun aber eine völlig in sich abgeschlossene, eine einheitliche sein. Dem Begriff der Einheit steht bei Aristoteles derjenige der Vielheit gegenüber. Er erläutert dies im 8. Kapitel der Poetik, wo er sagt, dass einer Person viele Handlungen angehören, aus denen aber doch keine einheitliche Handlung erwächst. Darum ist die Fabel, weil sie sich um einen Helden bewegt, noch keine einheitliche, denn diesem Einen kann Unzähliges begegnen, wovon Manches sich nicht zur Einheit zusammenschliesst. Im Anschluss hieran tadelt er das Verfahren der Dichter, welche meinen, weil Herakles eine Einheitsperson ist, darum müsse auch die Heraklesfabel Einheit haben.[1]) Nach Teichmüller[2]) stammt bei Aristoteles die Einheit des Kunstwerkes aus der Idee der Begrenzung im Schönen her und diese Einheit schliesst als die Begrenzung das Allgemeinere und Erkennbarere am Stoffe, der sich immer in eine Vielheit von Theilen und in Unbestimmtheit und Grenzenlosigkeit zu verlieren die Neigung hat, ein. So beantwortet Aristoteles in den Problemen (XVIII. 9) die Frage, warum wir mit grösserem Genuss Geschichten hören, die über einen Gegenstand componirt sind, als die von Vielen handeln, dahin: „das Eine ist begrenzt, das Viele hat am Grenzenlosen Antheil. Das Begrenzte ist erkennbarer, als das Unbegrenzte. Was erkennbarer ist, wird mit grösserer Aufmerksamkeit angehört.“

[1]) In diesen von Aristoteles gerügten Fehler sind auch eine grosse Anzahl neuerer Dramatiker verfallen, indem sie die Einheit der Person mit der Einheit der dramatischen Handlung verwechselten. Unser grosser Goethe gab in dieser Beziehung mit seinem Goetz von Berlichingen ein verführerisches Beispiel und es folgten ihm darin Raupach, Grabbe und das junge Deutschland. Ihren Dramen mangelt zumeist die künstlerische Einheit einer in sich abgeschlossenen Handlung. Unsern Schiller hat sein echt dramatischer Genius vor diesem Fehler bewahrt.

[2]) a. a. O. II. pag. 232.

Allerdings kommt es hier mit auf die Receptionsfähigkeit des Zuhörenden an, denn mancher wird mit Genuss eine, mehrere Gegenstände umfassende Erzählung anhören, wo der andere kaum im Stande ist, derjenigen über einen Gegenstand zu folgen. Ein zweiter gewichtiger Grund, warum wir von der Geschichte über einen Gegenstand mehr erfasst werden, liegt darin, dass unser Interesse durch die Spaltung an Intensität verliert. Unser Gemüthsleben ist nicht darnach veranlagt, mehrere tiefgehende Einwirkungen auf ein Mal verarbeiten zu können, durch die Menge wird es einfach abgestumpft, mag nun hierbei Freude, Schmerz oder Mitleid in Frage kommen. Man vergegenwärtige sich z. B. den Eindruck, den wir vor einem grossen Schlachtgemälde empfangen; so lange wir dasselbe als Ganzes überblicken, erregt es zwar in Folge der zahlreichen blutigen Scenen unser Grauen; unser wärmeres Mitgefühl, unser aufrichtiges Mitleid wird aber erst erweckt, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf einen der Verwundeten oder Sterbenden concentriren und an dieser Einzelperson die Wirkung des Schmerzes beobachten. Genau so verhält es sich bei der Tragödie; zweifellos wird unser Interesse verstärkt, wenn wir dasselbe ungetheilt dem Schicksal eines Einzelnen widmen, sind wir gezwungen, unsere Theilnahme einer grösseren Anzahl zuzuwenden, so entsteht ein Widerstreit der Gefühle unter sich, ein Abwägen der verschiedenartig gestalteten Geschicke gegen einander, welches unwillkürlich die Wärme der Empfindung vermindert. Der Dichter muss das Interesse möglichst auf eine Person, auf den Helden, concentriren und die nebenherlaufenden Begebenheiten, das episodische Beiwerk derartig organisch mit der Haupthandlung verbinden, dass es geeignet erscheint, die Theilnahme für das Loos des Helden zu erhöhen. Ein unerreichtes Vorbild, Alles dem Interesse für den Helden dienstbar zu machen, ist mir Schiller's Maria Stuart, wo die, betreffs des dramatischen Vorganges gewichtigere Persönlichkeit der Königin Elisabeth doch nur dazu beiträgt, die Seelengrösse der Heldin in desto hellerem Lichte erscheinen zu lassen. Das entgegengesetzte Beispiel, dass eine allzustarke Spaltung,

eine Häufung von Tod und Verderben auf mehrere Personen die Empfindung abstumpft und die Gesammtwirkung der Tragödie schädigt, giebt uns in manchem seiner Stücke der grosse Shakespeare, wo das massenhafte Sterben die Täuschung aufzuheben und einen Eindruck nach der komischen Seite hervorzurufen droht.

Auf die Einheit des Kunstwerkes[1]) im Allgemeinen und des Dramas im besondern legt Aristoteles den höchsten Werth. Die Einheit des Kunstwerkes bildet den Zweck, welcher bei dem Drama als Handlung erscheint. Zwar sollen in dem Epos die Fabeln gleich denjenigen der Tragödie auch auf eine ganze und vollständige Handlung, welche Anfang, Mitte und Ende hat, gegründet sein, dasselbe besitzt aber weniger Einheit (*ἧττον μία*), denn es lassen sich aus jeder beliebigen epischen Dichtung mehrere Tragödien machen.[2]) Bearbeitet also der epische Dichter nur eine einheitliche Fabel, so wird dieselbe entweder, wenn kurz vorgetragen, „kahl wie ein Rattenschwanz", oder wenn sie der Dichter dem gehörigen Mass der Länge anzunähern sucht, „verwässert". Wenn er dagegen mehrere Fabeln verbindet, das heisst, wenn das Epos[3]) aus mehreren Handlungen besteht, so hat es eben keine Einheit, wie denn auch in der That die Ilias und ebenso die Odyssee viele solche Theile haben, welche schon für sich einen genügenden Um-

---

[1]) Die Franzosen halten sich zumeist bei ihrer Definition der Einheit des Kunstwerkes an die Sätze, welche Horaz am Beginn seiner ars poëtica aufstellt. So giebt Batteux bei dem 23. Vers derselben: „Denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum" seine Weisheit in folgender Bemerkung zum besten: „Qu'est ce que l'unité dans un composé naturel ou artificiel? Un corps est un dans la nature, quand toutes ses parties sont liées, naturellement entre elles, et separées de celles de tout autre corps: et les parties sont liées naturellement entre elles, quand elles sont faites pour aller ensemble et de concert, à la perfection et à la conversation du tout. Il est aisé d'après cela de se faire une idée de l'unité que doit avoir une imitation poëtique. Elle consiste à composer un tout artificiel, de parties qui soient d'accord entre elles, et qui aillent directement et sensiblement à une fin commune".

[2]) Poet. Cap. 26: *ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται.*

[3]) Im 18. Cap. d. Poetik nennt Aristoteles eine eposartige Anlage eine solche, welche viele Fabeln in sich begreift.

fang besitzen. Durch die Einheit wird die Tragödie zu einer Tragödie und sie darf nicht Theile einer andern in sich enthalten, z. B. eingelegte Chorstücke, welche Unsitte zuerst von Agathon eingeführt wurde. Was nicht zur Einheit, nicht zur Fabel gehört, muss ausgeschieden werden; die Einheit ist die Begrenzung der Fabel, wodurch diese ihre Allgemeinheit und Erkennbarkeit erhält. Die einheitliche, ein Ganzes bildende und vollständig in sich abgeschlossene Handlung ist, wie es im 23. Kapitel der Poetik heisst, einem einheitlichen und vollständigen Organismus vergleichbar, der „in relativer Selbständigkeit abgelöst von dem Allgemeinen, als Einheit und als Ganzheit für sich erscheint.“ [1]) Der episodische Mythus wird von Aristoteles als ein Verstoss gegen die Einheit der Fabel verworfen, denn es müssen die Theile dieser einheitlichen Fabel derartig zusammenhängen, dass, wenn einer derselben geändert oder herausgenommen wird, das Ganze eine Veränderung und Umgestaltung erleidet, denn dasjenige, dessen Vorhandensein oder Fehlen sich durch nichts bemerkbar macht, ist auch kein (organischer) Bestandtheil des Ganzen. Hier offenbart sich also die Einheit nach aussen als Ganzheit. „Wenn die Einheit nun darin besteht, dass ein Mannigfaltiges sich auf denselben Zweck richtet und in demselben Begriff zusammengefasst wird, so besteht die Ganzheit (*ὅλον*) darin, dass eine Einheit nach ihrer Wesensform, in ihre mannigfaltigen Theile und Glieder neben- oder nacheinander vollständig lückenlos und ohne Zuthaten von Aussen, die nicht aus ihrem Wesen stammten, entwickelt und ausgebreitet ist.[2]) Der Gegensatz der Ganzheit ist desshalb sowohl das Unvollständige als das Ueberflüssige; denn unvollständig ist das, von dem ein Theil fehlt, der zu dem Ganzen der Natur nach gehört; überflüssig (Poet. 8. *ὅ γαρ προσὸν ἢ μη προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν* aber ist das, dessen Mangel sich nicht fühlbar und bemerkbar macht, d. h. was zu der Wesensform oder Natur des Gegenstandes nicht gehört, also anders woher stammt. Das Mannigfaltige verlangt aber eine Gliederung und Anordnung. Es wirkt also zur Ganzheit mitbestimmend die Idee der Ordnung. Und die Anordnung geschieht aus dem Princip der Einheit oder des Zweckes, und es werden dadurch die verschiedenen Theile so mit einander verbunden, dass sie mit Nothwendigkeit auf einander folgen und daher Anfang, Mitte und Ende haben.“ (Poet. 7. *ὅλον δέ ἐστι τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.*)

[1]) Reinkens a. a. O. pag. 256.

[2]) Ich citire hier die treffliche Darlegung von Teichmüller, wenn dadurch auch theilweise schon Gesagtes wiederholt wird.

Mit der philosophischen Erklärung nun, wie sie Aristoteles vom „Ganzen“ giebt, wird der dramatische Dichter nur wenig anzufangen wissen. Die Allgemeinheit der Fassung, welche hier vorliegt, giebt über das Wesen der dramatischen Handlung als solcher keinerlei Aufschluss, und der Dichter wird sich darum lediglich auf seinen künstlerischen Instinct verlassen müssen, um den Moment zu treffen, wo er seine Fabel beginnen lässt. Anfang ist nach Aristoteles dasjenige, welches selber nicht mit Nothwendigkeit nach einem Andern ist, nach welchem aber seiner Natur nach etwas Anderes da sein oder werden muss. Haben wir es nun hier mit einem absoluten oder relativen Anfang zu thun? Doch zweifellos mit einem relativen, welcher zeitlich ja nach etwas Anderem folgen kann, ursächlich aber in keinem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden steht; wäre letzteres aber möglich, so hörte dieser Anfang zugleich wieder auf ein relativer zu sein, denn was ohne jede Ursache eintritt, ist doch eben ein absoluter Anfang. Wir kommen hier mit der Aristotelischen Definition etwas in's Gedränge, und bei dem ferneren Satze, dass eine wohlangelegte Fabel weder in einem willkürlichen Punkte anfangen, noch enden darf, sehen wir auch keinen sicheren Ausweg. Am Schluss des 10. Kapitels seiner Poetik sagt der Philosoph, es sei ein grosser Unterschied, ob etwas durch ein Anderes geschähe oder nach einem Anderen. Sehr wohl; zeitlich nach einem Andern muss jede Handlung geschehen, muss jede Fabel spielen, sie sei denn bestimmt, den Uranfang aller Dinge darzustellen; doch auch die ursächliche Aufeinanderfolge führt auf das

Gebiet des Unendlichen, denn keine Handlung entsteht aus sich selbst. Es gilt also im concreten Falle eine Kraft zu suchen, welche den Anfang setzt, aus welcher heraus sich die Handlung entwickelt, und das ist der freie Wille. Jede Handlung ist, so lange wir ein directes Eingreifen höherer Mächte nicht annehmen, eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit, und es wird Sache des Dichters sein, wie weit er die sich zur Handlung verschlingenden Fäden in ihrem Rücklauf verfolgen will. Ferner muss es auch nur seiner Begabung und seinem künstlerischen Scharfblick überlassen bleiben, wie weit er die Consequenzen der aus dem freien Entschluss des Helden entspringenden That in seine Tragödie einfügt, denn gerade in ihnen kann der Character des Helden vielleicht erst zum vollen Abschluss gelangen. Darin unterscheidet sich eben zumeist die moderne Tragödie von der antiken, dass sie die Fabel weiter fasst und ihre psychische Begründung viel eingehender behandelt, als dies bei den Griechen geschieht. Ein Kunstgesetz lässt sich aber in dieser Beziehung gar nicht aufstellen, denn die zahllose Verschiedenheit der concreten Vorgänge würde dasselbe in seiner allgemeinen Geltung bald zu Fall bringen. Auch nach Aristoteles besteht die Handlung aus einer Mehrheit untereinander verknüpfter Begebenheiten; wo aber, darf man wieder fragen, liegt hier die Grenze? Ist nicht die Verkettung der Ursachen und Wirkungen, bemerkt Schlegel, vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleich willkürlich anfangen und abbrechen? Welche ist nun die erste der zu verknüpfenden Begebenheiten und wie gewinnen wir aus dieser Mehrheit der untergeordneten Handlungen die Einheit der Fabel? Nach Aristoteles liegt die Einheit darin, dass die einzelnen Begebenheiten auf einen Zweck abzielen, sich gegenseitig bedingen und ursächlich in einander greifen. Diese Definition ist ohne Zweifel eine meisterhafte und durch keine spätere übertroffen, ja, nur erreicht worden. Corneille suchte die Mehrheit der untergeordneten Begebenheiten dahin zusammenzufassen, dass er die Einheit der Handlung im Lustspiel in der Einheit der Intrigue oder der Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen erblickt, und im Trauerspiel in der Einheit der Gefahr, sei es nun, dass der Held ihr unterliege oder dass er sich herausziehe. Abgesehen davon, dass sich bei der Einheit der Handlung ein Unterschied zwischen Komödie und Tragödie gar nicht machen lässt, heisst das eine Einheit einfach mit der andern erklären. De la Motte will an Stelle der Einheit der Handlung die Benennung „Einheit des Interesses“ gesetzt wissen, und A. W. Schlegel definirt die Einheit der Handlung als „das Zusammentreffen mehrerer unter einander verknüpfter Vorfälle auf einem Punkt.“ Nach ihm ist das Urtheil, wodurch wir die durch den äusseren Sinn unterscheidbaren Theile zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfassen, immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet, und er fordert demnach von der Tragödie eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnissvollere Einheit, welche sich vielleicht als die Einheit der Idee bezeichnen liesse. Ein auch als Dramatiker hochgeschätzter Dichter, Gustav Freytag, giebt uns in seiner „Technik des Dramas“ eine treffliche Beschreibung, wie sich das Drama allmählich aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes in der Seele des Dichters gestaltet. „Zuerst, sagt er, treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entschluss eines Menschen, eine folgenschwere That, Conflict zweier Charactere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung, so lebhaft aus dem Zusammenhange mit anderen Ereignissen heraus, dass sie Veranlassung zur Bildung des Stoffes werden. Diese Umbildung geht so vor sich, dass die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefasst, von allem zufällig daran hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Causalnexus gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen weitere freie Erfindung wie in Strahlen anschiesst, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt, wie die geheimnissvolle Kraft der Krystallisation, durch sie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der gesammte Bau des

Dramas hervorgebracht.“ Also Freytag nimmt ebenso wie Schlegel noch eine höhere Einheit an, welche er als die Einheit der dramatischen Idee bezeichnet.

Einen weiteren Aufschluss über die Construktion der Tragödie giebt Aristoteles am Anfang des 18. Kapitels der Poetik. Darnach zerfällt jede Tragödie in zwei Theile, von denen der eine die Schürzung, (*δέσις*), der andere die Lösung (*λύσις*) enthält. Die Schürzung umfasst gewöhnlich die noch ausserhalb und jenseits der eigentlich dargestellten Handlung liegenden Begebenheiten und manche von den innerhalb ihrer befindlichen (*τὰ μὲν ἔξωθεν πολλάκις, καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν ἡ δέσις*), das Uebrige ist die Lösung (*τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις*). Unter Schürzung versteht Aristoteles Alles von Anfang an bis zu demjenigen Theil, welcher die Grenze bildet, von der ab die Wandlung des Geschickes in Unglück oder Glück beginnt, unter Lösung aber alles das, was von diesem Anfang des Glückswechsels bis zum Ende erfolgt. Hiernach stellt Aristoteles die Entscheidung, wie weit die Schürzung auf der Bühne darzustellen ist, völlig in das Belieben des Dichters; sie braucht in ihrem ganzen Umfange nicht in das Drama zu fallen, die vorbereitenden Ereignisse können vor dem Beginn des Stückes liegen und kann der Zuschauer durch Bericht mit ihnen bekannt gemacht werden. Nur die Lösung muss der Dichter ganz und vollständig in der Tragödie geben, das Ziel muss wirklich erreicht werden, während die Schürzung zwar mit der Tragödie beginnen kann, zumeist aber in ihren wesentlichen Theilen der dargestellten Handlung vorausliegt. Hier geräth Aristoteles mit seiner früheren Erklärung vom „Anfang“ in Conflikt, denn die zur Schürzung gehörigen, vor dem Beginn der Tragödie liegenden Begebenheiten stehen doch in ursächlichem Zusammenhange mit der im Stück beginnenden Handlung; dieser Anfang könnte also nur dann ein wirklicher Anfang im Sinne des Aristoteles sein, wenn er zugleich der Anfang der Schürzung wäre. Nun besitzen wir aber unter den griechischen Tragödien zahlreiche Beispiele, wo die dem Anfang des Stückes vorausliegenden Begebenheiten einen ziemlich bedeutenden Umfang haben, so u. A. in dem König

Oedipus und wird es dadurch möglich, die Handlung straffer zusammen zu ziehen und einheitlicher zu gestalten. Wenn wir die antiken Tragödien mit den modernen vergleichen, so erscheinen sie uns zumeist als letzte Acte, indem nur kurz vor der Katastrophe die Handlung einsetzt. Die Exposition, welche bei uns den ersten Act füllt, ist bei den Griechen viel knapper und überwiegend in die erzählende Form gefasst. Im König Oedipus wird die Exposition (Sophokles legt sie mit Vorliebe in ein Zwiegespräch) in der ersten Scene, in dem Dialog des Oedipus und eines Priesters des Zeus gegeben; auch im Philoktet enthält die erste Scene (Odysseus und Neoptolemos) die Exposition, ebenso in der Antigone, wo das Zwiegespräch zwischen Antigone und Ismene die Handlung einleitet. Aehnlich verhält es sich in den Tragödien des Aeschylos (z. B. im Agamemnon, wo die Exposition in der ersten Scene durch den Monolog des Wächters gegeben wird, in den „Sieben vor Theben“, welche ebenfalls in der ersten Scene (Eteokles, Volk der Thebaner) exponirt werden), während Euripides den grössten Theil der Exposition nach Art der Voraeschylei'schen Bühne in einen Prolog [1]) verweist, nur im Rhesos, dem der Prolog fehlt, liegt die Exposition in der ersten Scene. Nach solcher kurzen Exposition beginnt in der griechischen Tragödie die Handlung sofort an derjenigen Stelle, welche wir als den Höhepunkt des Dramas, bei uns in den dritten Act fallend, bezeichnen. Zudem lag dieser Handlung ein einfacher Stoff zu Grunde, welcher dem Kreise

[1]) „Die Alten brauchten den Prolog, wie Lessing im 7. Stück seiner Dramaturgie bemerkt, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwinden Verständniss der zu Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen“. Euripides ist um seiner Prologe willen stark angefeindet worden, doch lässt sich zu seiner Vertheidigung anführen, dass sich das Publikum des attischen Theaters mit der Zeit stark geändert hatte. Seit der Einführung des Theorikon durch Perikles war das Theater auch der grossen Menge eröffnet worden, welche mit dem Mythus nicht so genau vertraut war, wie die Gebildeten, und darum benutzt Euripides den Prolog, um sein Publikum mit den nöthigen Vorkenntnissen und Vorbedingungen bekannt zu machen. Vom künstlerischen Standpunkte aus bleibt der euripideische Prolog aber trotzdem ein trauriger Nothbehelf.

der Sage, der Ueberlieferung entnommen war, und auch die Charaktere entbehrten der tiefer gehenden psychologischen Begründung, so dass sich das Ganze nicht allzuschwer in die von der Tradition geschaffene Form goss. Die Franzosen suchten nun diese eng zusammengefasste Handlung nachzuahmen, oder entnahmen sie direct den antiken Mustern, ohne dabei an die gänzlich verschiedene Construction ihres Dramas zu denken. Die alte classische Tragödie war durch die lyrischen Chorgesänge unterbrochen; sie bildeten einen Ruhepunkt, ein Ornament der Handlung und zugleich das Bindeglied, um die einzelnen Theile derselben innig zu verknüpfen. Bei den Franzosen fiel dieses Bindeglied weg, sie schnitten die nicht danach veranlagte Fabel in fünf Acte und liessen die Zwischenpausen durch einen Geiger ausfüllen. Die engbegrenzte Handlung musste eine Ausdehnung erfahren, (Voltaire klagt einmal darüber, dass es ihm oft recht sehr schwer falle, seinen Stoff durch fünf Acte zu führen) und man suchte das Fehlende durch eine breitere Exposition[1]) und durch eine grössere, docirende Beredsamkeit der dargestellten Personen zu ersetzen. Einen reicheren Ausbau der Handlung strebte man nur selten an und in Beziehung hierauf mag das bekannte Wort Napoleon I. „der Franzose will nur eine Krise" seine Richtigkeit haben.

[1]) Ueber die Exposition bemerkt Batteux: „Chez les anciens poëtes dramatiques le Prologue contenoit l'exposition du sujet; chez les modernes, il est renfermé dans le premier acte." Corneille in seinen „Disc. I. sur le Poëme dramatique" sagt darüber: „Je reduis ce prologue à notre premier acte, suivant l'intention Aristote. (?) Et pour suppléer, en quelque façon, à ce qu'il ne nous a pas dit, ou que les années nous ont dérobé de son livre, je dirai qu'il doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les episodiques; en sorte qui'l n'entre aucun acteur, dans les actes suivans, qu'il ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit. Cette maxime est nouvelle et assez severe; je ne l'ai pas toujours gardée, mais j'estime qu'elle sert beaucoup à fonder une véritable unité d'action, par la liaison de toutes celles qui concourent dans le poëme." Diese „neue Kunstmaxime" des Corneille, welche er selbst nach seinen eigenen Worten nicht immer beobachtet hat, besitzt nur sehr geringen Werth und ist durchaus nicht dazu angethan, eine wirkliche Einheit der Handlung zu begründen.

Nach Goethe, welcher diesen Auspruch citirt, deutet derselbe dahin, dass die französische Nation an eine gewisse einfache, abgeschlossene, leicht fassliche Darstellung gewöhnt war. Man hatte eben mit der Zeit die Einheit der Handlung mit der Einfachheit identificirt, oder wie hätte sonst ein Kunstgelehrter, wie Batteux, zu dem Vers des Despréaux: N'offrez point un sujet d'incidens trop chargé" folgende erläuternde Note geben können: „Le Cid a ce defaut, une insulte, un duel, un combat contre les ennemis de l'Etat, un jugement prononcé par le Roi, un autre combat encore, c'en est trop en 24 heures". Für einen Zeitraum von 24 Stunden ist es allerdings zu viel, und darin lag ja einzig der Fehler des Corneille, dass er den reichen spanischen Stoff, welcher sich bei einem längeren Zeitraum wunderbar entwickelt, in die Zwangsjacke der französischen Einheit des Tages presste und so, um einer vermeintlichen Regel der Kunst zu folgen, gegen die gesunde Vernunft verstiess. Darum ist aber die Handlung keineswegs überladen, das Sujet des Cid durchaus nicht „trop chargé" für eine Tragödie; nennt doch unser Schiller, was die Verwickelung anbetrifft, den Cid das Meisterstück der tragischen Bühne.[1])

Ein treffliches Mittel, die Einheit der Handlung zu fördern, besass die griechische Tragödie im Chor. Ueber das Wesen und die Bedeutung desselben ist arg gestritten worden, und hat vorzüglich das geflügelte Wort von Schlegel „der Chor ist der idealisirte Zuschauer" vielfach zu einer falschen Anschauung Veranlassung gegeben. Bei den beiden grossen Tragikern, Aeschylus und Sophokles, ist der Chor mit nichten der Zuschauer, sondern ein organisches Glied der Handlung, er bildet gleichsam die Brücke, welche von dem Zuschauer zu den auf der Bühne dargestellten heroischen Gestalten überleitet; schon seine Aufstellung in der Orchestra, sein Zwiegespräch mit den Personen auf der Bühne

[1]) Bekanntlich hat Corneille den Stoff zu seinem Cid dem spanischen Drama des Guillen de Castro „Las mocedades del Cid" entnommen. Mit den Menschen des Peter Corneille will freilich auch Schiller nichts zu thun haben, er nennt sie „frostige Behorcher ihrer Leidenschaften, altkluge Pedanten ihrer Empfindung."

(stieg er doch sogar in manchen Tragödien mittelst angerollter kleiner Treppen auf das Logeion) verliehen ihm diesen vermittelnden Character. Alle Versuche, den Chor dem modernen Drama einzuverleiben, mussten darum verfehlt bleiben, weil man die räumliche Einrichtung des griechischen Theaters nicht mit herübernehmen konnte. An geistreichen Erklärungen, was der Chor eigentlich zu bedeuten habe, fehlt es nicht, wenn sich auch deren manche von dem wahren Wesen desselben ziemlich weit entfernen. Schiller[1]) erblickt in dem eigentlichen Chor kein Individuum, sondern einen allgemeinen Begriff, „aber dieser Begriff repräsentirt sich durch eine sinnliche mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponirt; der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen." Nach ihm „reinigt der Chor das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert." Schiller kann hierbei nur an die euripideischen Chöre gedacht haben, denn bei Sophokles findet sich eine derartige Absonderung der Reflexion von der Handlung nicht, bei ihm ist der Chor Schauspieler, ein integrirender Theil des Ganzen und kein allgemeiner Begriff[2]). Nach Hegel[3]) stellt der Chor „die unentzweite Substanz des sittlichen Bewusstseins dar, die sich gegenüber den tiefen individuellen Collisionen, die aus ihr wie aus dem Schoosse des Erdreichs hervorschiessen, in ihrer Allgemeinheit erhalte". Bei Vossius lautet die Stelle über den Chor, wie folgt: „Chorus in tragoedia constabat, non ex heroibus, aut viris principibus: sed ex agricolis, militibus, mulieribus, etiam e peregrinis: per

[1]) Vorwort zur Braut von Messina.

[2]) Goethe sagt in seiner Kritik des Manzonischen „Graf Carmagnola": „Man gedenke der unwiderstehlichen Gewalt tragischer Chöre der Griechen. Wodurch steigern sie sich aber, als auf dem dazwischen, von einem Act zum andern, sich steigernden dramatischen Interesse?"

[3]) Aesth. III. Th. pag. 547.

quos suum poëta judicium promebat." Batteux spricht sich in seinem schon citirten Werke (les beaux arts etc.) dahin aus: „Der logische Gesang des Chors drückte in den Zwischenaufzügen die Bewegungen aus, die der Aufzug, der sich eben jetzt geschlossen, erregt hatte. Dem bewegten Zuschauer ward durch denselben leicht gemacht, die Aufzüge miteinander zu verknüpfen, und er bereitete ihn vor, den Eindruck der folgenden Aufzüge aufzunehmen." Hédélin zeichnet sich durch folgende „mustergültige" Erklärung aus, von der er selbst sagt „ces paroles sont d'importance „Le Choeur est une troupe d'Acteurs representant l'assemblée de ceux qui s'étoient rencontrez, ou qui vraisemblablement se devoient ou pouvoient rencontrer au lieu où s'est passée l'action exposée sur la Scène[1])." Eine treffliche Definition giebt Reinkens[2]), welche ich aber in ihrer vollen Ausführlichkeit hier nicht wiederhole. Danach erscheint der griechische Chor erstens als Anwalt der Interessen des freien, edlen Volkes beim Streit und Schicksal seiner Fürsten, zweitens als öffentliche Meinung und drittens wird durch ihn die Stimme der Götter vernommen. Der Chor steht mit dem Helden in derselben Zeit, er ist der Repräsentant des Volkes, welcher in den Verlauf der Begebenheiten handelnd mit eingreift. In den aristotelischen Problemen

[1]) Lessing spricht (Dramaturgie 26. Stück) die Ansicht aus, dass das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermassen die Stelle der alten Chöre vertrete. Er kann hier ersichtlicher Weise nur sagen wollen, dass die Zwischenactsmusik äusserlich an die Stelle des Chors trat, denn in Wirklichkeit könnte das Orchester doch nur einen Theil der griechischen Chöre wiedergeben, den musikalischen, dem Aristoteles übrigens gar keinen hohen Werth beilegte, da ja nach ihm die Tragödie, auch wenn sie nur gelesen wird, ihre volle Wirkung ausüben soll. Dass „die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr übereinstimmen möchte", ist eine Forderung Lessings, die auch heute noch ihre volle Berechtigung besitzt. So hörte ich kürzlich in einem Hoftheater vor dem 5. Act von „Kabale und Liebe" das Mendelssohn'sche Quartett: „O Thäler weit, o Höhen" spielen und in einem Provinzialtheater legte man zwischen den 4. und 5. Act des Narciss als Zwischenactsmusik das Lied „Fünfmalhunderttausend Teufel" ein.

[2]) a. a. O. pag. 270.

(XIX 48[1]) heisst es: „Die auf der Bühne waren Darsteller der Heroen, aber nur die Fürsten im Alterthum waren Heroen, die Völker dagegen blosse Leute, und aus diesen besteht der Chor.“ Derselbe muss nun, wie Aristoteles im 18. Kapitel der Poetik verlangt, als eine der auftretenden Personen und als ein organisches Glied des Ganzen behandelt werden, der Dichter muss ihn mit in die Handlung eingreifen lassen, nicht wie Euripides[2]), sondern wie Sophokles. Aristoteles erhebt diese Forderung im Interesse der strengen Einheit der Handlung, welche durch die zuerst von Agathon beliebte Einlage von nicht zur Fabel gehörigen Chorgesängen arg bedroht wurde. In der älteren Tragödie bildeten die Chorpartieen den feststehenden Kern und auch von Aeschylus wird ihnen noch ein zu breiter Raum vergönnt; bei Sophokles treten Chor und Dialog ihrer Bedeutung nach in ein vollkommenes Gleichgewicht, Euripides, Agathon u. A. degradirten aber die Chorpartieen zu etwas ganz Zufälligem und Entbehrlichem, bis sie endlich völlig aus dem Drama herausfielen. Wie wir aus den obigen Worten ersehen, erschien dem Aristoteles in Betreff der Behandlung des Chors Sophokles als das Muster der tragischen Dichter, welcher es in so meisterhafter Weise verstand, den Chor in das richtige Verhältniss mit der Handlung zu bringen. Obgleich nun Aristoteles bei den zeitgenöss-

[1]) Das citirte Problem soll zwar nicht von der Hand des Aristoteles sein, stammt aber doch zweiffellos aus seiner Schule.

[2]) Auf diesen Fehler des Euripides spielt Aristophanes an, indem er in den Acharnern den in einen Bettler sich verkleidenden Dikäopolis sagen lässt: „so sollen denn die Zuhörer zwar wissen, wer ich bin, die Choreuten aber (dort acharnische Männer) ganz dumm dabei stehen, wie ich sie mit Worten nasenstübere“. In den Fröschen schilt Aeschylus den Euripides, er habe seine Chöre zusammengetragen durch den Verkehr mit allen möglichen Buhlerinnen, deren üppigen Künsten denn auch der Character derselben vollkommen entspräche, aus des frostigen Dichters Melitos Skolien, ferner aus Karischer gedungener Klageweiber Flötenstücken, aus Klageliedern und Tanzliedern ohne Unterschied. Trotz dieses schweren Tadels, der doch auf eine Missachtung des Chors von Seiten des Euripides hinzielt, lässt Aristophanes in der gleichen Scene den Dichter selbst die Chorgesänge als die „Nerven der Tragödie“ bezeichnen.

ischen Dichtern die Beobachtung machen musste, dass der Chor aus der Tragödie herausfiel und zwar ziemlich leicht herausfiel, hielt er ihn dennoch als einen wesentlichen Bestandtheil derselben fest. Augenscheinlich hat er sich die Frage, ob sich nicht ein Mythos ohne Chor denken lasse, ob eine Tragödie ohne Chor nicht ebenfalls die von ihr geforderte Wirkung auszuüben vermöge, gar nicht vorgelegt. Der Chor blieb ihm ein unentbehrlicher Bestandtheil des Dramas und an der mangelhaften und nebensächlichen Behandlung desselben erkannte er den Verfall der dramatischen Dichtung. Wenn er auch dem Euripides und Agathon nach anderer Seite Lob angedeihen lässt, als einheitliches Kunstwerk betrachtet, erblickte er in den Tragödien der Genannten einen Rückschritt im Vergleich zu Sophokles, einen bedauerlichen Abweg von der echten und wahren Kunst. An den Erzeugnissen seiner Zeitgenossen, welche das organische Band zwischen Fabel und Chor bereits gelöst hatten, musste Aristoteles aber doch erkennen, dass es nur eines äusseren Anstosses bedurfte, um diese Chorzuthat gänzlich auszumerzen. Wir wissen zwar nicht, ob Aristoteles bereits Stücke des Menander gekannt hat, doch schon die mittlere Komödie hatte ja den Chor ausfallen lassen, und die finanziellen Verlegenheiten des Staates machten sich ebenfalls bei der Choregie der Tragödie stark fühlbar. Aristoteles hätte also verschiedene Veranlassung gehabt, sich zu fragen, ob der Chor überhaupt für eine gute Tragödie absolut erforderlich sei. Unsere moderne Dramendichtung hat den Beweis und zwar in glänzender Weise erbracht, dass der Chor keinen wesentlichen Bestandtheil der Tragödie bildet, indem dieselbe auch ohne ihn die von Aristoteles ihr zugesprochene Wirkung erzeugt. Dass sich Horaz, nachdem die Römer die Orchestra mit Sitzreihen bedeckt und so auch äusserlich das Auftreten des Chors nach rein griechischem Vorbild unmöglich gemacht hatten, so entschieden für den Chor[1]) ausspricht, hat seinen Grund

[1]) Die Stelle beginnt, Vers 193 der Dichtkunst mit den Worten: „Actoris partes chorus officiumque virile defendat etc.

in der Stellung, welche Horaz zur altrömischen Poesie einnahm. Unter dem mächtigen Einfluss der formvollendeten griechischen Literatur haben es die Römer, obgleich in Geschichte und Leben des Volkes alle Vorbedingungen vorhanden waren, doch zu keinem nationalen Drama gebracht; die geschichtliche Tragödie, zu welcher die römischen Kriegsthaten und die inneren politischen Kämpfe den reichsten Stoff lieferten, ward kaum cultivirt und die mythologische, eine Nachbildung griechischer Stücke, herrschte auch auf der römischen Bühne; mit der griechischen Mythologie hatte man auch deren beredte Tochter, die attische Tragödie, mit herübergenommen. Dennoch besassen die republikanischen Tragiker Ennius, Pacuvius, Attius u. A. noch immer in ihren Dichtungen nationales Element genug, aus dem sich ein originales Drama hätte entwickeln können. Unter der Monarchie bildete sich jedoch eine Richtung aus, welche, die rauhere, alterthümliche römische Poesie verschmähend, eine feingebildete Dichtung anstrebte und zu diesem Zwecke sich in fast sclavischer Weise an die griechischen Muster hielt. Augustus beförderte diese Richtung, welche die befähigten Köpfe von der Politik ablenkte, und Horaz war einer ihrer eifrigsten Anhänger. In seiner ars poëtica ist er sichtlich bestrebt, seinen Landsleuten die gediegene Einfalt und den tiefinnerlichen Gehalt der griechischen Kunst einzuimpfen, ein Versuch, der sich freilich bei dem, damals schon ganz den Circusvergnügungen ergebenen römischen Volke ohne nachhaltige Einwirkung erwies.

Was ferner die strenge Einheit der Handlung anbetrifft, so hatte die mythologische Ausgestaltung der Fabel dem griechischen Dichter schon kräftig vorgearbeitet. Zwar sagt Aristoteles, man müsse nicht schlechterdings verlangen, dass die Dichter an den überlieferten Fabeln, um welche sich die Tragödien zu bewegen pflegten, festhielten, in den Worten *„περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσὼ,"* liegt aber doch bereits das Zugeständniss, dass dies eben zumeist geschah. Ja, es trat in dieser Beziehung noch eine Beschränkung ein, indem man unter den für die Tragödie vorhandenen Stoffen eine besondere Auswahl traf, wie Aristoteles selbst zuge-

steht, wenn er im 13. Kapitel der Poetik bemerkt: „Vordem pflegten die Poeten alle Fabeln, die ihnen vor die Hand kamen, frischweg eine nach der andern zu behandeln, jetzt aber hält sich die Composition der schönsten Tragödien an wenige Geschlechter, wie z. B. an einen Alkmäon, einen Oedipus, Orestes, Meleager, Thyestes und Telephos und andere ähnliche Männer, die das Geschick traf, furchtbare Dinge zu leiden oder zu vollbringen". Und im nächsten Kapitel, wo er die Art von Vorgängen, welche in der Tragödie furchtbar oder mitleidenswerth erscheinen, untersucht, bestätigt er von Neuem die Thatsache, dass sich die Tragödien in dem Kreise einiger wenigen Geschlechter bewegen: „Denn indem sich die tragischen Dichter nach Stoffen umsahen, wurden sie nicht aus klarem, künstlerischem Bewusstsein, (*οὐκ ἀπὸ τέχνης*) sondern aus einem glücklichen Instinct (*ἀπὸ τύχης*) dahin geführt, in ihren tragischen Fabeln solche Wirkungen anzubringen. Sie sind also gezwungen, immer wieder in denjenigen Häusern zusammenzutreffen, in denen Leidensschicksale der gedachten Art sich zugetragen haben." Von den Griechen wurde das Vorhandensein der Mythen zweifellos als eine Erleichterung für die tragischen Dichter angesehen, wie aus einem Bruchstück erhellt, welches uns aus dem Drama des Antiphanes „die Dichtung" aufbewahrt geblieben ist[1]). Darin wird die Tragödie glücklich gepriesen, dass die Zuschauer die Mythen, welche sie behandle, im Voraus wüssten, ehe noch Jemand ein Wort gesprochen habe, denn wenn man nur Oedipus sage, so wüssten sie auch alles Andre, und ebenso bei Alkmäon u. s. w. Demgegenüber, heisst es sodann, müssten die Komödiendichter Alles erfinden, neue Namen, dann sowohl das was früher, d. h. vor dem Zeitpunkt, von dem die Komödie anfängt, geordnet worden sei, alle die Umstände und Ereignisse, welche die gegenwärtige Handlung vorzubereiten bestimmt sind, als auch die gegenwärtige Handlung selbst, die Katastrophe ferner, den Eingang, und wenn nur ein Einziges von diesen Stücken vernachlässigt sei, so werde

[1]) Fragment bei Athen. VI. pag 222 a.

ein Chromes und Pheidon gleich ausgepfiffen, während einem Peleus und Teukros dies zu thun freistehe. Wenn nun für den tragischen Dichter in dem Vorhandensein der Sage wirklich eine Erleichterung lag, so bestand dieselbe lediglich darin, dass ihm der nackte Thatbestand, die Umrisse des Vorgangs gegeben waren. Dem gegenüber erwuchs ihm aber die schwierige Aufgabe, das Allbekannte im neuen Gewande vorzuführen, Handlung und Charactere zu vertiefen und auszugestalten, ohne doch an dem Verlauf der Begebenheiten eine wesentliche Aenderung vorzunehmen, denn, sagt Aristoteles, was die von der Sage fertig überkommenen Fabeln anlangt, so ist es dem Dichter nicht gestattet, dieselben in ihrer wesentlichsten Composition zu alteriren, die Ueberlieferung umzustossen; so darf er z. B. nichts daran ändern, dass Klytämnestra von Orestes und Eriphyle von Alkmäon erschlagen wird. „Aber er muss selber hinzuerfinden, und die überlieferten Züge richtig zu verwerthen wissen." Hierin sieht Aristoteles die Hauptthätigkeit des Dichters, denn derselbe soll mehr an den Fabeln, als an den Versen seine schöpferische Dichterkraft bewähren. Würde er einfach die Sage oder die Geschichte wiedergeben, so würde seine Aufgabe nur die Versificirung bilden, der grösste und wichtigste Theil seiner Kunst liegt aber in der Composition der Handlung[1]), hier hat er sich als echter Dichter zu erweisen. Unter „Gestaltung der Fabel" versteht Aristoteles, dass der Dichter die ihm von der Sage oder der Geschichte überlieferten Begebenheiten in einen causalen Zusammenhang zu bringen hat, denn diese Begebenheiten müssen in der künstlerischen Nachahmung nicht bloss zeitlich nacheinander, sondern ursächlich eine aus der andern erfolgen. Der Dichter hat sie demnach derartig zu verknüpfen und zu begrenzen, dass sie, aus der Kette der fortlaufenden Ereignisse losgelöst, ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Ganze bilden. Die Thatsachen müssen bei dem Dichter nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder Wahrschein-

[1]) Schon Plato sagt in seinem Phädon, dass die Aufgabe des Dichters wesentlich in der Gestaltung der Fabel liegt.

lichkeit aufeinanderfolgen, während in der Sage und der Geschichte dem Zufälligen ein grosser Spielraum überlassen bleibt. Hierin liegt nun auch der Unterschied zwischen dem Historiker und dem Dichter, denn der erste stellt dar, was wirklich geschehen ist, der zweite dagegen, wie etwas geschehen kann (τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο), oder besser, wie etwas folgerichtig geschehen m u s s. Wenn uns also die Geschichte einfach berichtet, dass Brutus den Caesar ermordete, so hat der Dichter diese That psychologisch zu begründen; er muss uns den streng republikanischen Character des Brutus zeichnen, er muss uns die Vorgänge in der Seele dieses Römers schildern, welcher im Widerstreit der dankbaren Freundschaft und des Patriotismus sich endlich, getrieben von der aufrichtigen Liebe zum Vaterland, gegen den Tyrannen empört und um i h n zu tödten, den Freund opfert. Die Begründung der geschichtlichen Begebenheiten und Charactere, die Herstellung der Folgerichtigkeit von Ursache und Wirkung, das logische Aneinanderfügen der einzelnen Glieder der Handlung, darin liegt für Aristoteles die wesentlichste Aufgabe des Dichters[1]); darum ist der innere Zusammenhang die Hauptsache in der Fabel, darum ist die Poesie philosophischer, als die Geschichte. Auch die furchtbaren und mitleidswerthen Begebenheiten, deren Nachahmung ja die Tragödie ist, erhalten diesen ihren Character vornehmlich dadurch, dass sie untereinander in causalem Zusammenhange stehen, und zwar in noch höherem Masse, wenn sie wider Erwarten eintreten. Mit scharfem Blick

[1]) Im 17. Kap. der Poetik giebt der Philosoph den praktischen Wink, dass der Dichter bei der Bearbeitung der historisch gegebenen oder rein erdichteten Stoffe zuvörderst dieselben in ihren ganz allgemeinen Grundzügen heraushebe und sie dann erst episodisch ausgestalten und weiter in's Einzelne ausführen muss. Wie sich nun der Dichter den Hergang erst in den allgemeinen Umrissen zur Anschauung bringen muss, erläutert er an dem Iphigenienstoff. Von denjenigen Tragödien, wo sowohl die Thatsachen als die Namen reine Erfindung des Dichters sind, führt Aristoteles nur „die Blume" des Agathon an und bemerkt dabei, dass das Werk dadurch nichts von seinem Reize verliere. Aus diesem Zusatz erhellt schon, dass die Tragödien mit frei erfundener Fabel zur grossen Ausnahme gehörten.

erkennt hier Aristoteles die Verwandtschaft des Unerwarteten doch Folgerichtigen mit dem Begriff des „Wunderbaren“ und belegt sie durch das Beispiel, dass die Bildsäule des Mitys in Argos dem Mörder des Mitys auf den Kopf stürzte und ihn tödtete. Aristoteles will hier sagen, dass eine Bildsäule umstürzt, ist nicht wunderbar, dass sie dabei einen Menschen tödtet, auch nicht; wenn dieser Mensch aber der Mörder desjenigen ist, den die Bildsäule darstellt, dann fasst uns der Schauer des Wunderbaren, da uns von dem Zufälligen gerade d a s als das Wunderbarste erscheint, was den Eindruck des absichtlichen Geschehens hervorruft[1]).

Bei der hohen Bedeutung, welche Aristoteles der Einheit und Vollständigkeit der Handlung beilegt, erklärt er sich natürlich auf das Schärfste gegen alles, was dieselbe zu beeinträchtigen geeignet ist. So sind ihm von allen Fabeln und Handlungen die episodenhaften die schlechtesten. Episodisch nennt er aber diejenige Fabel, in welcher die Episoden[2]) weder nach der Wahrscheinlichkeit, noch nach

---

[1]) Poet. Cap. 9 § 12. *ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι.*

[2]) Das Wort *ἐπεισόδιον* hatte schon vor der Zeit des Aristoteles nicht bloss seine scenische Bedeutung, sondern auch die bekanntere übertragene, in welcher es hier gebraucht ist. In den ersten Zeiten des griechischen Dramas nannte man Alles, was zwischen die Chorgesänge fiel, also das eigentliche Drama, *ῥῆσις*, während der Prolog die Eingangsrede des Schauspielers auf der Bühne vor dem Auftreten des Chors bedeutete. Themistius, der Rhetor, (Or. 26, p. 382. Dind.) führt unter Berufung auf Aristoteles an: Thespis habe den Prolog und Dialog erfunden (*Θέσπις δὲ πρόλογον καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν*). Später bezeichnete man die Ueberführung aus einem Chorgesang in den folgenden, also die Dialoge, Botenscenen u. s. w. mit dem Worte *ἐπεισόδιον*. Als sich diese recitirten Abschnitte bei der Vervollkommnung des Dramas erweiterten, wurde die Bezeichnung dennoch für jeden Theil, der zwischen zwei Chorgesängen lag, beibehalten und entspricht dieselbe ungefähr unserem Acte oder besser unserer ausgeführten Scene. In der Technik der griechischen Dichter erhielt das Wort aber noch eine andere Bedeutung, indem sie die frei erfundenen Theile der Handlung, welche zur Belebung und reicheren Gliederung des ursprünglichen Mythos eingefügt wurden, Episoden benannten. Da nun diese Theile, wenn sie auch zur Ausgestaltung der Handlung beitrugen, dennoch nicht für die

der Nothwendigkeit aufeinander folgen. Es fehlt ihnen also die organische Verknüpfung, welche die einzelnen Theile der Handlung zu einer einheitlichen macht. Die nachfolgende Aeusserung, dass dergleichen Tragödien von den schlechten Dichtern aus Schuld ihrer eigenen Unfähigkeit gedichtet werden, lässt erkennen, dass dem Aristoteles vermuthlich zahlreiche Dramen vorlagen, in denen die von ihm geforderte nothwendige causale Folge der Begebenheiten vermisst und die Haupthandlung durch eine zu grosse und nicht logisch geordnete Zahl von Nebenhandlungen gestört wurde. Doch auch die guten Dichter machen sich dieses Fehlers schuldig und zwar aus Rücksicht auf die Kampfrichter[1]); der Wettkampf verleitet sie, die Fabel über ihren natürlichen Gehalt hinaus zu erweitern und dabei die Folge der Ereignisse zu schädigen. Sie fütterten also eine dürftige Fabel mit Episoden aus, um ihren Stücken diejenige Länge zu verleihen, welche die Dramen bei den Wettkämpfen hergebrachter Massen besassen und die Richter bei ihrem Kriterium in Betracht zogen. Nach Aristoteles müssen die Episoden, welche beim Drama von geringerem Umfange sind, als im Epos, stets innig mit der Fabel verbunden sein, wie z. B. der Wahnsinnsanfall des Orestes (in der taurischen Iphigenie des Euripides), durch welchen er in Gefangenschaft gerieth und seine Rettung durch die reinigende Heilung. Im Vergleich zu seiner gegenwärtigen Bedeutung fassten die Griechen das Wort Episode viel weiter, manches,

---

Verknüpfung der Begebenheiten unentbehrlich waren und bei den späteren Dichtern in immer lockerer Verbindung mit der eigentlichen Fabel standen, erhielt das Wort Episode mit der Zeit den Nebenbegriff des überflüssigen Einschiebsels, der unmotivirten Einschaltung.

[1]) Es existiren verschiedene Lesarten dieser Stelle, indem man für *τοὺς κριτὰς*, wie sich in den meisten Handschriften findet, *τὰς ὑποκρίσεις* oder *τοὺς ὑποκριτάς* (nach A^c) setzt. Stahr übersetzt demnach: „aus Rücksicht auf die Schauspieler,“ und citirt die Stelle aus der Rhetor. III., wonach zu Aristoteles' Zeiten die Schauspieler auf der Bühne viel mehr galten als die Dichter. Wenn jene daher glänzende Episoden, von denen sie sich Effect bei dem Publikum versprachen, von dem Poeten verlangten, so durfte sich dieser nicht weigern, auch wenn sein ästhetisches Gewissen ihm sagte, dass solche Einschiebsel trotz ihres Glanzes Fehler seien.

was wir Modernen als einen Theil der Handlung bezeichnen, wie z. B. die obige von Aristoteles angeführte Scene oder diejenige in der Antigone zwischen Kreon, Antigone und Ismene, in welcher die letztere sich für eine Mitschuldige der Schwester erklärt, nennen die Griechen Episoden. Zudem urtheilen wir auch in Betreff der nicht direct zur Handlung gehörenden Episoden weniger streng als Aristoteles, weil sie für uns als Mittel zur genaueren Schilderung der Charactere eine erhöhte Bedeutung gewonnen haben. So viel z. B. Shakespeare mit Episoden arbeitet, und so wenig sie oft mit dem Verlauf der Begebenheiten im organischen Zusammenhange stehen, würde sich dennoch ein moderner einsichtiger Regisseur entschieden weigern, gerade sie zu streichen, weil sie für die Gesammtwirkung des Dramas, für das Colorit der handelnden Charactere von nicht geringem Werthe sind. Wer möchte sich unterfangen, die Todtengräberscene im Hamlet, die Falstaffscenen im Heinrich IV., oder um auf einen deutschen Dichter überzugehen, die Gräfin Orsina in Emilia Galotti, den Riccaut de la Marlinière in Minna von Barnhelm als nicht streng zur Handlung gehörige Episoden auszumerzen? Man würde zugleich mit ihnen ein Stück von dem Lebensfaden des Dramas ausschneiden. Für uns besitzt eben der blosse Verlauf der Begebenheiten nicht mehr die enorme Wichtigkeit, welche ihm Aristoteles beilegt. Meiner Meinung nach unterschätzt der Philosoph überhaupt die dichterische Ausführung, die Erfüllung der gegebenen oder erfundenen Fabel mit einem Gedankeninhalte in ziemlich starkem Grade. Wenn er sagt, die Fabel müsse derartig componirt sein, dass derjenige, welchem der Verlauf der Begebenheiten nur erzählt wird, schon Schauer und Mitleid empfindet, so muss man ihm hierin vollkommen zustimmen, doch könnte diese Wirkung auch durch einen einfachen Vorgang, der jeder künstlerischen Composition entbehrt, erzielt werden. Ist nun aber die Form, in welche der Dichter die Fabel kleidet, eine mangelhafte, dann wird auch die meisterhaftest componirte Fabel die Tragödie doch nicht zu einem Kunstwerk machen. Gerade in der Ausführung, behaupte ich im

Widerspruch mit Aristoteles, wird sich der dichterische Genius mehr bekunden, als in der Erfindung und Gestaltung der Fabel. Dass der Vorgang als solcher eher Furcht und Mitleid erregen wird, als die poetische Form, welche denselben umkleidet, liegt auf der Hand, aber ich bestreite, dass sich darin die Hauptfähigkeit des Dichters documentirt. Man gebe z. B. die Fabel der Antigone Scene für Scene einem stümperhaften Poeten, der nicht die Gedankenwelt und dichterische Empfindung eines Sophokles besitzt, und man wird erstaunen über das dürftige Ding von einer Tragödie, welches ihm aus der Feder fliesst. Wie viele Dichter scheitern gerade an der poetischen Ausgestaltung ihrer sonst ganz vortrefflichen Handlung. Ihr Können erlahmt auf dem Wege vom Hirn bis zur Feder, in ihrem phantasie- und gedankenarmen Geiste zerreibt sich der gesündeste dramatische Stoff zu einem Schemen, während der Genius aus der dürftigsten Handlung, ich erinnere nur an Goethe und seinen Tasso, an Byrons Manfred, noch ein herrliches Kunstwerk schafft. So räumt auch Schiller, Aristoteles entgegen, der Form der Dichtung mehr Wirkung ein, als dem Stoffe selbst und diejenige Tragödie ist ihm die vollkommenste, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffes, als der am besten benützten Form ist. Shakespeare hat bekanntlich seine Stoffe, oft schon die scenisch gestaltete Fabel zumeist der vorhandenen Literatur Englands oder anderer Völker entnommen, in der Ausführung erwies er sich aber als der unerreichte schöpferische Dichter, und jeder Gedanke, jedes Wort trägt s e i n e n ureigensten Stempel. Dass in einem Drama die Handlung Hauptsache bleibt, kann nur ein Thor in Abrede stellen, und Schiller pflichtet dieser Ansicht auch vollkommen bei, wenn er an Goethe schreibt, „dass Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heisst recht den Nagel auf den Kopf getroffen[1])“, nur wird die Erfindung der Handlung an und für sich keinen Menschen zum Dichter machen, denn die wahre poetische Befähigung bethätigt sich

[1]) Briefwechsel III. pag. 100.

erst in der Ausführung [1]). Dass die Erfindung der Handlung und die Verknüpfung weiter in den Vordergrund tritt, je weniger sie der dichterischen Umkleidung bedarf, erkennt man an der Komödie, wo es mehr darauf ankommt, was dargestellt wird, als wie es dargestellt wird. Hier dreht es sich hauptsächlich um die Intrigue, um eine reiche Erfindung neuer Verwickelungen und Situationen, und darum konnte Menander mit Recht sagen: „Meine Komödie ist gemacht, denn ich habe die Composition der Fabel fertig.“ Wir besitzen ganz vortreffliche Lustspiele, wo sich der Dialog nicht über das Mittelmässige erhebt und die Wirkung lediglich durch die geschickte Verschlingung der Begebenheiten erzielt wird, während wir von jeder Tragödie verlangen, dass sie uns auf den Schwingen echt poetischer Empfindung und Sprache über diese Alltäglichkeit hinweg in höhere Gedankenkreise trage. Man übergebe die Handlung der Braut von Messina oder des Faust Scene für Scene einem v. Moser oder Benedix als Stoff zu einer Tragödie und warte dann auf die Wirkung, welche dieselbe in der Umkleidung dieser zweifellos sehr geschickten und in der Erfindung der Fabel Goethe und Schiller vielleicht überlegenen Bühnenschriftsteller ausüben wird.

Als ein folgerichtiges Glied der Einheit der Handlung erwächst ferner der Satz, dass auch die Lösung der tragischen Fabel sich aus der Fabel selbst ergeben muss. An verschiedenen Stellen der Poetik wiederholt Aristoteles die Forderung, dass der Verlauf der Dinge in der Tragödie nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit fortschreiten müsse [2]), und dass der Dichter ebenso in seinen Characteren wie in der Verknüpfung der That-

---

[1]) Platen sagt in einem Epigramm:

„Hätt' ich die Trauerspiele all' geschrieben,
Zu denen ich den Plan gemacht,
Ich wäre nicht so unbekannt geblieben.“

Hiernach war Platen also das Entwerfen des Plans entschieden leichter gefallen, als die Ausführung, welche er gar nicht unternahm. Letztere ist in seinen vorhandenen Dramen auch ziemlich dürftiger Natur.

[2]) Cap. VII. § 7. Cap. IX. § 1.

sachen entweder auf das Nothwendige oder Wahrscheinliche ausgehen muss. Dass ein so oder so gearteter Character so oder so redet oder handelt, muss ebenso in der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit begründet sein, wie dass gerade d i e s e Begebenheit auf d i e s e folgt [1]). Aristoteles verlangt also überall eine aus der Natur der Sache, aus dem Wesen der Fabel selbst sich ergebende Lösung. Als Beispiel für eine falsche Lösung führt er die Medea des Euripides an, welche sich auf dem geflügelten Drachenwagen des Helios zum Aegeus rettet und so der Rache des Jason entzieht, und die Abfahrtsscene in der Ilias [2]). In Betreff des letzteren Beispiels möchte ich mich der Annahme anschliessen (s. d. Fussnote), dass hier ein Schreibfehler vorliegt und Aristoteles auf ein zweites Stück von Euripides, die taurische Iphigenia, hinweist, in welchem sich die Lösung ebenfalls nicht aus der Fabel ergiebt, sondern durch das Erscheinen der Göttin Athene herbeigeführt wird. Gerade Euripides hat in dieser Beziehung am ärgsten gesündigt, denn seine Lösungen der Verwickelung sind zumeist rein

---

[1]) Poet. Cap. 15 § 6.

[2]) Ueber diese Stelle befindet man sich im Unklaren. Manche behaupten, dass sich das Beispiel auf den Ausgang des Sophokleischen Philoktet beziehe, welches Stück auch den Titel „Iliums Zerstörung“ getragen haben soll, während Andre (z. B. Hermann und Ueberweg) meinen, es liege hier ein Schreibfehler vor und Aristoteles wolle auf die taurische Iphigenie verweisen. Welcker nimmt an, dass es noch eine Tragödie dieses Namens gegeben habe, und wieder Andre neigen der Ansicht zu, dass hier die kleine Ilias angeführt werde, von welcher Aristoteles im 23. Cap. der Poetik bemerkt, es liessen sich aus ihr mehr als acht Tragödien machen. Unter diesen acht nennt er nun eine „die Heimfahrt“, ein Beweis dafür, dass in diesem Gedicht eine Abfahrtsscene der Griechen wirklich vorhanden war. Mehrere Erklärer beziehen das Beispiel auf das Dazwischentreten der beiden Göttinnen Hera und Athene im 2. Gesange der Ilias des Homer, und Stahr bemerkt, dass der Tadel des Aristoteles hier nicht den Homer, sondern nur den tragischen Dichter treffe, welcher eine solche im Epos erlaubte Intervention eines deus ex machina zur Lösung einer Verwicklung in einer Tragödie anwenden wolle. Die Thatsache, dass Aristoteles die Lehren für die Tragödie aus dem Epos entnimmt, findet sich allerdings mehrfach in der Poetik, nur muss man bei dieser Auslegung den Einwurf von Ueberweg berücksichtigen, dass in der Ilias des Homer die Lösung des Knotens nichts mit dieser Abfahrtsscene zu thun hat.

äusserliche und willkürliche. Wenn er keinen menschlichen Ausweg mehr vor sich sieht, greift er nach dem letzten Nothanker, um die schiffbrüchige Handlung vor dem Untergang zu retten, und der deus ex machina, der Gott in der Schwebemaschine erscheint, um dem Dichter mitsammt seinem Stücke herauszuhelfen. Doch schon in der damaligen Zeit wurde die Anwendung des deus ex machina allgemein als ein ungehöriger dichterischer Kunstgriff angesehen, um dramatische Verwickelungen auf leichtem, doch unvermitteltem Wege zu lösen. So bemerkt Plato (Krat. S. 425 D), dass die tragischen Dichter, so oft sie in irgendwelche Verlegenheit geriethen, ihre Zuflucht zu den Maschinen nehmen und Götter aufsteigen liessen, und in dem schon früher citirten Fragment des Komödiendichters Antiphanes (aus dessen „ποίησις") wird den tragischen Dichtern vorgeworfen, sie höben, wenn sie nichts mehr zu sagen wüssten und in ihren Dramen Muth und Kraft verloren hätten, die Maschinen mit derselben Leichtigkeit in die Höhe, wie man einen Finger erhebt (αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν[1]). Wurden doch allmählich die Worte ὥσπερ ἐκ μηχανῆς zu einer sprichwörtlichen Redensart. Selbstverständlich nahm dieses billige Aushülfsmittel mehr und mehr überhand, je weniger Werth man auf das streng einheitliche Gefüge des Kunstwerkes legte. Dem „Philosophen auf der Bühne", wie die Alten Euripides nannten, kam es nicht auf eine regelrecht und künstlerisch durchgeführte Handlung an, sondern darauf, seine Weisheit, seine dialectischen Künste zum Ausdruck zu bringen, er war ein echtes Kind seiner Zeit, der „erste und grosse Reflexionspoet unter den Tragikern" und jedes Mittel war ihm recht, um die Gunst des Publikums zu erringen; den Liebhabereien und Wünschen desselben machte er weitgehende Concessionen, wenn auch die Gesetze der echten scenischen Kunst dabei verletzt wurden. In den Dramen, welche uns von Aeschylus erhalten sind, kommt die Göttermaschine zur Lösung der Verwicklung nicht ein

[1]) Vergl. auch Cic. Nat. Deorum I. 20. ut tragici poetae cum explicare argumenti exitum non potestis confugitis ad deum.

Mal in Anwendung, denn in den Eumeniden sind Apollo und Athene mit in die Handlung verwoben. Bei Sophokles wird nur in einer Tragödie, dem Philoktet, die Entwicklung der Handlung durch das Auftreten einer Gottheit beeinflusst, indem Herakles die scheinbar unlösliche Verwirrung zum befriedigenden Abschluss bringt; von den 17 Tragödien des Euripides sind aber blos 4 ohne alle Göttererscheinungen und kommt bei ihm die Maschine in der verschiedensten Art zur Verwendung. Entweder treten die Götter im Prolog oder, wo sie noch viel tiefer in die Oekonomie der Handlung eingreifen, am Schluss des Dramas auf; der Rhesos hat, trotz seiner Kürze, sogar eine doppelte Anwendung der Göttermaschine aufzuweisen.

Aristoteles will nun die Göttermaschine keineswegs von der Bühne verbannt wissen, er spricht sich nur gegen eine Lösung der Verwickelung, wie es eben zumeist bei Euripides geschieht, durch das Eingreifen eines Gottes aus. Für Zwecke, welche ausserhalb der Lösung des Knotens liegen, hält er die Anwendung der Maschine für statthaft, und selbst am Schlusse des Dramas verwirft er sie nicht, wenn die schon an sich erfolgte Lösung als eine von der Gottheit vorausgesagte durch letztere bestätigt und vollendet wird. Auch aus dieser Auffassung des deus ex machina erhellt, wie Aristoteles die Einheit der Fabel nach jeder Seite gewahrt wissen will. Die Begebenheiten der Tragödie müssen in einander gegründet sein und einem gemeinsamen Ziele zustreben, darin beruht die wahre Einheit der Handlung, welche für Aristoteles das Hauptterforderniss eines guten Dramas bildet.

Die Einheit des Characters.

Als die beiden Grundursachen aller Handlungen bezeichnet Aristoteles die Reflexion und den Character, (*πέφυκε δ᾽ αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν*[1]) *καὶ ἦθος*) und zwar versteht er unter den Characteren das, wonach wir den handelnden Personen (in Bezug auf Vorsatz und Willensrichtung) ihre bestimmte Beschaffenheit beilegen, unter Reflexion aber das, wodurch die Handelnden mittelst der Rede irgend etwas darlegen oder eine Ansicht bekunden. In dem Character offenbart sich demnach der Trieb in Bezug auf einen zu erreichenden Zweck, während die Reflexion die überlegende, prüfende Thätigkeit darstellt, auf welche Weise dieser Zweck zu erreichen sei. Das Reden und Handeln der Person in der Tragödie muss also eine bestimmte Willensrichtung[2]) zeigen, wodurch diese Person eben ihren Charakter erhält. Als wichtiges Moment kommt hierbei nun in Frage, in wie weit diese Willensrichtung eine freie ist und in wieweit dieselbe von ausserhalb der handelnden Person stehenden Mächten beeinflusst wird. In

[1]) Ich übersetze *διάνοια* mit Reflexion und glaube damit die Bedeutung des griechischen Worts am besten wiederzugeben. Stahr sagt: „intellectuelle Thätigkeit", Knebel „Gedanken", Ueberweg „Gedankenbildung", Susemihl „Verstandesreflexion" und Vischer (Aesth. IV. pag. 1382) erklärt den aristotelischen Ausdruck, als die „Durchklärung des Stoffs mit dem Lichte des Bewusstseins, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck, das Gnomische." Reinkens giebt das Wort mit „Dialektik" wieder, während Vahlen darin „das ganze Gebiet der Gedankenschöpfung" findet.

[2]) In dem Vorsatz, in der *προαίρεσις* offenbart sich das Wesen des *ἦθος* und erstern erklärt Aristoteles durch *βουλευτικὴ ὄρεξις*. Eth. N. III. pag. 1113. a. 10.

diesem Punkte unterscheidet sich aber die antike Tragödie und mithin auch die auf ihr basirende Theorie stark von der modernen. Wenn wir die Kette der Begebenheiten, deren causale Verknüpfung für Aristoteles das Hauptmerkmal der Einheit bildet, bis zu ihrem Ausgangspunkt verfolgen, so finden wir als letzte Ursache den freien Willen, den aus dem Charakter des Handelnden entspringenden Entschluss, und diese bewegende, wirkende Ursache, die im Character liegenden Motive der That wollen w i r auf der Bühne wahrnehmen. Nicht so die Griechen. Ihnen war die That nicht ein Ausfluss des freien menschlichen Willens, sondern zumeist die unabwendbare Folge der directen Einwirkung der Götterwelt.[1]) Auch der Dichter selbst steht unter dieser Einwirkung, er ist durch göttliche Entrückung, *ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς*, ausser sich *ἔξω ἑαυτοῦ*. An der Grenze ihrer Selbsterkenntniss erschien den Alten überall das unerkannte, weil unbewusste Eigene als das Werk eines Gottes, ihr Denken und Fühlen war auf das Innigste mit den Schicksalen ihrer aus der Naturanschauung geborenen und durch die Kunst gestalteten Götter verknüpft. Wie Eduard von Hartmann treffend ausführt, bildeten die Götter nicht bloss das Vorbild der hellenischen Familie, sondern auch dasjenige des hellenischen Gemeinwesens oder Staates; beides fällt, genau gesprochen, zusammen, denn patriarchalischer Herrscher und König ist Zeus nur als Familienoberhaupt, als Vater, und seine staatliche Autorität in der Götterrepublik geht auf keine Weise über die väterliche Gewalt hinaus. Ueber dieser heiteren Götter- und Menschenrepublik schwebte aber als düstere Wolke das Fatum, und von dem Glauben an dasselbe wird die griechische Moral in einer unser modernes sittliches Gefühl fast verletzenden Weise beeinflusst. Zwar haben die deterministischen Anschauungen in gewissen Zeitaltern auch die christliche Welt beherrscht und zwar als Prädestination in der allerschlimmsten Form, in die Kunst sind sie aber nicht übertragen

[1]) P. Oudin schreibt: „Le Poête grec presente par-tout le ciel en commerce avec la terre, et les hommes eclairés, gouvernés, recompensés ou punis par les Dieux."

worden, oder wenn es dennoch geschah, (Müllner, Houwald), so wurde dies sofort als eine Verirrung, als ein Abweg erkannt.[1]) Die griechischen Tragiker hatten hierin stark mit den Stoffen zu kämpfen, welche ihnen vorlagen, denn der ursprüngliche Sinn der griechischen Mythe lief überwiegend auf die Schicksalsidee hinaus. Wir können an der griechischen Tragödie, von Aeschylus bis Euripides, verfolgen, wie sich die grossen Dichter bemühten, den schroffen Fatalismus, welcher in den überlieferten Sagen sich darbot, abzumildern und das allwaltende Fatum aus dem Jenseits mehr und mehr in das Innere des Menschen zu verlegen. Leicht konnte sich aber diese Umwandlung nicht vollziehen, denn das Leben der Heroen, dessen Schilderung die Tragödie zum Gegenstande hatte, war in dem Glauben des Volkes so unmittelbar mit diesem oder jenem Gott verknüpft, war so gänzlich der Macht des unheimlichen Fatums unterworfen, dass man mit Ausmerzung des Letzteren Gefahr lief, den Stoff bis zur Unkenntlichkeit umzuformen. „O wolle nichts erflehen", ruft der Chor am Schluss der Antigone dem verzweifelnden Kreon zu, „dem Sterblichen ist keine Befreiung von dem vorbestimmten Loos beschieden."

Auch Aristoteles schliesst für die Tragödie die Schicksalsidee keineswegs aus, er verlangt nur eine Auffassung derselben, welche sich mit der menschlichen Freiheit verträgt. Trotz dieser Moderation empfinden wir aber die Einwirkung der enger umgrenzten hellenischen Anschauung bei ihm darin, dass er dem Character in der Tragödie nur eine der Handlung überall untergeordnete Bedeutung einräumt. Ihm kommt zuerst die Fabel, die Handlung als ein

[1]) Das beste Vorbild der verwickelten Tragödie, in welcher das Hauptgewicht auf den tragischen Ausgang der Handlung fällt und welche Aristoteles als die vollkommenste bezeichnet, ist der König Oedipus, nach unsern modernen Begriffen ebenfalls eine reine Schicksalstragödie. „Allein dieselbe" schreibt Vischer, „kann nur in der Poesie des klassischen Alterthums auftreten, und zwar deswegen, weil nur diese ein vorausgesetztes, neidisch auflauerndes Schicksal kennt, das sich nicht aus den Handlungen der Menschen entwickelt. Was den Griechen normal war, ist uns abnorm, daher ist eine moderne Schicksalstragödie eine schlechte Tragödie."

in sich abgeschlossenes, fertiges Ganze, dessen Einzelglieder unter sich in einem ursächlichen Zusammenhange stehen, die Charactere sind ihm nur die Träger der Begebenheiten und müssen sich demgemäss in ihrem Wesen der schon vorher fest bestimmten Handlung anpassen. Zwar verlangt Aristoteles auch von den Characteren, dass ihr Reden und Handeln durch Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit begründet sei, bei Erörterung des Einheitsbegriffes hebt er aber nur den causalen Zusammenhang der Begebenheiten hervor, ein deutlicher Beweis dafür, dass er von der vollendeten Handlung und nicht von der Entwicklung derselben aus der Characterveranlagung des Handelnden ausgeht. Es erscheint dies nun leicht erklärlich, wenn man die griechische Tragödie und insbesondere die Beschaffenheit des griechischen Theaters in's Auge fasst. Die tragischen Dichter hielten sich zumeist an die Stoffe der griechischen Sage, und ihre Hauptaufgabe bestand darin, den bekannten Vorgang in die dramatische Form zu giessen, das furchtbare Geschick eines Oedipus, Orest, Meleager, Thyestes u. A. dem Volke sichtbar vorzuführen und nach den Gesetzen der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit auszugestalten. Ein Zweifel darüber, wie sie den Character schildern sollten, konnte nur selten obwalten, denn in den meisten Fällen lag ja in der überlieferten, fest bestimmten That der Character des Thäters schon verborgen. Es galt also nur aus der Handlung heraus die Charactere mit der Handlung selbst in Einklang zu setzen; bis zu jenem Punkt, wo sich in der Seele des Menschen die feinen Fäden spinnen, um sich dann zum Entschluss, zur That zusammenzuschlingen, griffen die Griechen nicht zurück, es kam ihnen vor Allem darauf an, die That selbst in ihrer vernichtenden Gewalt darzustellen. Zudem fehlten ihnen auch auf ihrer Bühne die Mittel, die feineren Abstufungen des Characters, die Seelenstimmungen, welche sich auf dem Antlitz des Menschen widerspiegeln, sichtbar zu machen. Da das Mienenspiel durch die starre Maske unmöglich wurde, konnten sie weder Freude noch Trauer, weder Milde noch Zorn zur Anschauung bringen. Das einzige Medium, die seelischen Vorgänge

zu schildern, war die Stimme. Stellen wir uns die Personen der griechischen Tragödie vor: auf dem Kothurn und durch die Polsterungen über das gewöhnliche Mass des Menschen hinausragend, Gesicht und Kopf umhüllt von der unbeweglichen Maske, die Stimme durch die Persona verstärkt, aber damit auch auf eine gleichmässige, forcirte Tongebung angewiesen, müssen sie den Eindruck von wandelnden, sprechenden Statuen hervorgerufen haben. Dazu kam die enorme Grösse des *κοῖλον*, des Zuschauerraumes, welcher in Athen 30000 Menschen gefasst haben soll und durch die in der Mitte liegende Orchestra eine sehr weite Entfernung der Zuschauer von der Bühne bedingte. Hierdurch wurde aber eine auf genauere Characteristik gemünzte Darstellungskunst ebenfalls zur Unmöglichkeit; können wir doch kaum begreifen, wie sich die Schauspieler in dem umfangreichen unbedeckten Raum des attischen Theaters überhaupt verständlich gemacht haben. Nun vergleiche man damit unsere moderne Bühne, wo oft ein leichtes Lächeln, ein kurzes Aufblitzen der Augen ein erhellendes Licht auf das Wesen des Characters wirft, wo man den Eindruck der Gegenrede auf jedem Gesichtszug des Darstellers abzulesen vermag, wo auch die leiseste Regung der Seele, das kaum erwachende Misstrauen, die verhaltene Freude, der resignirende Schmerz zur klaren Anschauung gelangt, und man wird schon um unserer Schauspielkunst willen den Satz des Aristoteles „die Charaktere nehmen erst den zweiten Rang ein" schwerlich unterschreiben. Doch auch unsere moderne Dichtkunst dürfte sich hierzu kaum bereit finden lassen. Schon Bodmer sprach die allerdings vielfach für „ketzerisch" erklärte Ansicht aus, die Handlung sei im Drama dem Character untergeordnet, dieser die Hauptsache, und die neuere Aesthetik legt im Drama das Hauptgewicht ganz entschieden auf die Schilderung der Charactere. So gilt auch einem hervorragenden Vertreter unserer zeitgenössischen Wissenschaft vom Schönen, Moritz Carrière, die Zeichnung der Charactere mehr als die Darstellung der Handlung.[1])

---

[1]) Das Wesen und die Form der Dichtkunst. pag. 227.

Meiner Meinung nach lässt sich Handlung und Character gar nicht derartig scharf trennen, dass man sie in ihrem Werthe für die Tragödie gegeneinander abzuwägen vermöchte. Eine gute Tragödie verlangt in gleichem Masse eine einheitliche, wohlgefügte Handlung, wie einheitliche, lebenswahr gezeichnete Charactere; das Eine ohne das Andere wird immer nur ein mangelhaftes Drama geben, denn eine der beiden Hauptbedingungen bleibt unerfüllt. Handlung und Character sind in dem dramatischen Kunstwerk coordinirt und wenn Aristoteles behauptet, „ohne Handlung sei keine Tragödie möglich, wohl aber ohne Charactere," so können wir diese Behauptung an der Hand unserer modernen Literatur einfach umdrehen. Freilich darf man den hier citirten aristotelischen Satz nicht streng wörtlich nehmen, weil er sonst eine Absurdität enthalten würde; der Philosoph will zweifellos damit nur sagen, dass es eine Tragödie ohne eine eigentliche individuelle Characterzeichnung geben kann, während eine solche ohne jede Handlung, wie wir hier ergänzen müssen, also ohne eine gewisse Verknüpfung von Begebenheiten undenkbar ist. Hätte Aristoteles wirklich sagen wollen, „ohne alle Charactere", so wäre er ja in directen Widerspruch mit dem vorhergehenden Paragraphen (7.) des gleichen Kapitels (6.) der Poetik getreten, wo er unter den sechs Bestandtheilen der Tragödie an zweiter Stelle die Charactere aufführt. Nur in dieser Weise können wir uns die obige Gegenüberstellung von Handlung und Character erklären, wobei allerdings diese beiden Bestandtheile der Tragödie mit ungleichem Mass gemessen werden. Aristoteles führt den Gedanken noch weiter aus, indem er bemerkt, wenn man characterschildernde Scenen, die bezüglich der Sprache und Reflexion noch so gelungen sind, aneinanderreiht, so wird man dadurch dasjenige „nicht" erreichen, was uns als Aufgabe der Tragödie erschien, dagegen wird diese viel eher von einer Tragödie erfüllt werden, welche in allen anderen Stücken sich mangelhaft zeigt, dabei aber eine wirkliche Fabel und eine geordnete Folge der dargestellten

Begebenheiten besitzt.[1]) Zwar ist es streitig, wie Aristoteles den Gedanken ausgedrückt hat, denn in dem überlieferten Text fehlt das *οὐ*, welches erst seit der aldinischen Ausgabe (1508) vor *ποιήσει* eingeschoben worden ist. Streicht man das *οὐ*, so würde der Sinn der Worte sein, dass durch die characterschildernden Scenen zwar eine tragische Wirkung erzielt, also Furcht und Mitleid erregt werden kann, dies aber noch viel eher durch die Fabel erreicht wird. Diese Lesart lässt sich trefflich durch den Anfang des 14. Kapitels der Poetik rechtfertigen, dass man den Eindruck der Furcht und des Mitleids hervorzubringen vermag, indem man durch theatralische Mittel auf das Auge wirkt, man könne es aber auch durch die Verknüpfung der Begebenheiten selbst, und dieses sei das Vorzüglichere. Wenn also Aristoteles hier einräumt, dass schon die rein äusserlichen Bühnenmittel die geforderte tragische Wirkung zu erzielen vermögen, warum sollte er dies nicht der Characterzeichnung, Reflexion und Sprache zugestehen, welche doch noch zu den wirklichen poetischen Mitteln gehören? Unter Beziehung hierauf bemerkt Susemihl: „Gäbe es wirklich keine Tragödien, in denen die Fabel mangelhaft und doch die Characterzeichnung vortrefflich wäre?, In einer solchen Tragödie wird allerdings stets mehr geredet, als gehandelt. Wenn ich nun übersetze: „Wenn Jemand noch so gelungene charactermalende Scenen und noch so schöne Worte und Gedanken (Reflexionen) ohne straffe Einheit der Handlung aneinanderreiht, so wird er damit auch noch allenfalls die vorbezeichnete Aufgabe (oder Wirkung) der Tragödie erreichen können, aber weit mehr wird dies doch selbst schon eine Tragödie thun, welche u. s. w.“, so scheint mir diese Schilderung in jedem Zug auf eine Tragödie, wie z. B. Goethes Egmont, zu passen, in welcher die einzelnen, lose verbundenen Situationen fast nur dazu da sind, um die Charactere an ihnen zur Darstellung zu bringen, der aber doch, wie

[1]) Die Stelle (Cap. 6. § 12) lautet: „*ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας (οὐ) ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων.*

eben dies Beispiel lehrt, eine echt tragische Wirkung darum noch keineswegs gänzlich abzugehen braucht.“ Diese Erklärung Susemihls erscheint mir sehr annehmbar, und zwar um so mehr, als sie den schroffen Gegensatz, in welchen Handlung und Character zuvor gebracht wurden, wesentlich abschwächt. Auch der Vergleich, den Aristoteles der Malerei entnimmt, spricht für diese Auffassung; er stellt hier den Polygnotos, als guten Charactermaler, dem Zeuxis gegenüber, dessen Malerei der eigentlichen Characteristik ermangele; er will aber damit gewiss nicht sagen, dass die Bilder des Zeuxis überhaupt gar keine Characteristik besässen, sondern nur nicht in dem hohen Grade, wie es bei denjenigen des Polygnotos, welche nach dieser Seite allen Anforderungen des Aristoteles entsprachen, der Fall war. Den andern Vergleich, den der Philosoph wenige Zeilen weiter unten ebenfalls aus der Malerei bringt, indem er sagt, es sei auch damit wieder ähnlich, wie in der Malerei, „wenn nämlich Jemand die schönsten Farben planlos auftrüge, so würde er dadurch keinen solchen Genuss bereiten, als wenn er nur in Umrissen ein wirkliches Bild entwerfe“, hat man wohl nur deswegen falsch ausgelegt, weil die Worte an einer unrichtigen Stelle eingefügt wurden. Ich kann wenigstens nicht glauben, dass Aristoteles, wie man vielfach annimmt, in Wahrheit die Handlung mit der Zeichnung und die Charactere mit der Farbe habe vergleichen wollen. Er hatte doch in der Literatur seines Volkes Tragödien, wie die Medea des Euripides, vor sich, bei denen ein Vergleich des Characters mit der Farbe geradezu eine Unmöglichkeit bildet. Denn was in diesem Drama überhaupt Zeichnung ist, fällt auf das Gebiet des Characters. Wenn man diese Metapher also durchaus aufrecht erhalten will, so entspricht der Zeichnung die Handlung, aber, wie Susemihl richtig anfügt, mit den Characteren und Reflexionen, so weit sie sich in der Handlung äussern; der Farbe dagegen entsprechen die Reden und was von Character und Reflexionen in ihnen zum Ausdruck gelangt.

Wenn Aristoteles sagt, dass die Anfänger im Dichten viel früher im Stande seien, in dem sprachlichen Ausdruck

und in der Characteristik Gutes zu leisten, als in der Zusammenfügung der Begebenheiten, so findet bei unseren modernen Poeten das stricte Gegentheil statt. Die Charactere des Dramas einheitlich und in voller Eigenart zu gestalten, aus der Gesinnung, den Vorsätzen und Entschliessungen derselben die Handlung folgerichtig sich entwickeln zu lassen, das ist die schwierige Aufgabe, an welcher die Kraft der meisten unserer neueren Dichter erlahmt [1]). Für die Erfindung der Fabel ist in den reichen Wechselbeziehungen des Lebens der Gegenwart und Vergangenheit ein ergiebiges Feld eröffnet; wir besitzen Dichter, welche in ihren Stoffen geradezu unerschöpflich zu sein scheinen, aber dennoch sind sie nie über die Mittelmässigkeit hinausgekommen, weil sie sich in der Characterzeichnung zu schwach erwiesen und den Personen ihrer Tragödien und Komödien nicht den Stempel der Individualität aufzudrücken vermochten [2]). Maria Stuart war uns ein leerer Name, bis uns Schiller die schottische Königin in ihrem hohen Liebreiz, in ihrem Todesschmerz vor Augen stellte; und wer kennt sie nicht, wer liebt sie nicht in dieser ideal entworfenen Gestalt? „Das ist unsere Jungfrau von Orleans," riefen die deutschen Soldaten aus, als sie in der genannten französischen Stadt die Statue der Johanna d'Arc erblickten; die dichterische Schöpfung war ihnen derartig in Fleisch

[1]) Gustav Freytag schreibt in seiner „Technik des Dramas": „Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charactere; beim Aufbau der Handlung, bei der Einrichtung für die Bühne helfen andere Eigenschaften: eine sichere Bildung, ein männlicher Zug in der eigenen Natur, gute Schule und Erfahrung, wo aber die Fähigkeit zu characterisiren gering ist, wird vielleicht ein bühnengerechtes, nie ein bedeutendes Werk geschaffen".

[2]) Dass Aristoteles diesen Mangel auch schon bei den späteren griechischen Dichtern empfand, beweist seine Bemerkung: „den Tragödien der meisten Neueren fehle die Characterzeichnung, und sei dieselbe überhaupt bei vielen Dichtern nicht zu finden." Dies verträgt sich schwer mit seinem oben citirten Satz, dass die Anfänger im Dichten viel früher in der Characteristik, als in der Composition der Fabel Gutes leisten. Wenn sie also das Leichtere nicht einmal fertig brachten, so mussten diese „Neueren" doch eigentlich traurige Gesellen sein!

und Blut übergegangen, dass sie das von dem deutschen Dichter belebte französische Mädchen als ihr nationales Eigenthum betrachteten. Der träumerische Hamlet, der kugelrunde Falstaff, der ehrliche Wachtmeister Werner, der edle Nathan, das liebende Klärchen, der lustige Konrad Bolz, sind es nicht Gestalten, welche wir von Angesicht zu Angesicht kennen, welche uns getreulich durch das Leben geleiten? Die characterisirende Kunst des Dichters hat sie in unsere Seele gezaubert, sie stehen uns gegenüber als lebende Wesen und an ihre handelnde Person knüpft sich für uns ihr Schicksal. Der Character ist es, welcher uns unwiderstehlich gefangen nimmt, und darum vermögen wir ihn nicht der Handlung unterzuordnen. So kann ich auch dem Urtheil des Aristoteles nicht unbedingt beipflichten, dass diejenige Tragödie die bessere sei, wo der Gang der Handlung mehr unser Interesse erregt, als die handelnden Personen [1]). Mag er in dem Material, was ihm vorlag, den Beweis dafür gefunden haben, wir besitzen jetzt die Dramen eines William Shakespeare, durch welche die Gesetze der dramatischen Dichtkunst wesentlich erweitert wurden. Das moderne Drama erblickt vor Allem seine Aufgabe darin, das individuelle Leben mitsammt seinen seelischen Beweggründen zur Darstellung zu bringen, und hat damit für unsere dramatische Dichtkunst die Characterzeichnung eine höhere Bedeutung als bei den Griechen gewonnen. Handlung und Character lassen sich in ihrem innersten Kern gar nicht von einander trennen, und es fragt sich nur, wie weit der Dichter nach dem Ausgangspunkte der Handlung, welche doch stets im Character liegt, zurückgreifen will. Zweifellos muss die Handlung doch im Character begründet sein, denn sonst hätten wir es ja nicht mit einer Handlung, sondern einer rein äusserlichen Begebenheit zu thun. Die Voraussetzung der Handlung bildet die handelnde Person,

[1]) Unter den vier von Aristoteles aufgezählten Arten der Tragödie nimmt die τραγῳδία ἠθική als die unvollkommenste den niedrigsten Rang ein. Wir können unter derselben nur eine solche verstehen, welche gegen die Grundforderung des Aristoteles verstösst, indem die Fabel hinter der Characterzeichnung zurücktritt.

und wenn Aristoteles sagt: „die Tragödie ist Darstellung einer Handlung und eben damit zuvörderst auch der handelnden Personen“, so scheint mir in diesen Worten der Beweis dafür zu liegen, dass sich die handelnde Person und die Handlung gar nicht so streng in Fabel und Character zerlegen lassen, wie es thatsächlich in der Poetik geschieht. Wenn der Dichter erst den nackten Vorgang erfinden und gestalten und dann je nach Beschaffenheit desselben die Charactere hineinpassen wollte, so würde er nie und nimmer ein einheitliches Kunstwerk schaffen. Wer jemals in die geheime Werkstatt des dramatischen Dichters hineingeblickt hat, der weiss, dass hier ein bewusstes und bestimmtes Scheiden der einzelnen Theile der dichterischen Idee gar nicht stattfindet; dem Schöpfer selbst unbewusst, schiesst hier Krystall an Krystall, der Character des Helden wird in der Seele lebendig, und zwar zumeist in einem Moment der Action, er tritt in Berührung mit den Personen seiner Umgebung, welche sich allmählich als selbstständige Bilder abheben, die Handlung erweitert sich und wirkt durch ihren Verlauf moderirend oder verschärfend auf die Charactere, das in der Phantasie allmählich zum einheitlichen Ganzen gestaltete Werk giesst sich in die Form von Acten und Scenen, und mit dem Wort treten die Personen in das Reich der Wirklichkeit. Steht uns aber das Kunstwerk vollendet vor Augen, wer will dann herausklügeln, wo der Dichter seine Arbeit begann, ob der Character, ob die Handlung in ihm den Schaffenstrieb erweckte? Aus dem kleinsten Theilstück einer Handlung, aus einer Situation kann sich in diesem Dichtergenius der Bau einer mächtigen Tragödie entwickeln, während dem andern das lange thatenreiche Leben eines geschichtlichen Helden bloss den Stoff zu einer kurzen Komödie liefert. Nur der Dichter selbst kann uns sagen, durch welchen ersten Anstoss die Idee zu dem Drama in ihm angeregt ward, und liesse sich hierüber eine Statistik aufstellen, so würde man finden, dass dieser Anstoss in ebenso zahlreichen Fällen von dem Character, wie von der Handlung ausging. Und wenn Vischer[1]) behauptet:

[1]) Aesthetik III. § 899.

„die dramatische Conception geht nicht von den Characteren, sondern von der Situation aus, und man kann beobachten, dass dem echten Dichter häufig das Characterbild aus den Bedingungen des Schicksals erwächst“, so drehe ich die Behauptung einfach um und halte ihm das Wort eines „echten“ Dichters, Gustav Freytags, entgegen: „Unleugbar wird dem deutschen Dichter Wärme und Anregung zum Schaffen häufig zuerst durch die Charactere gegeben“, und führt Vischer zum Beleg seiner Behauptung an, dass z. B. „die Handlung im Othello ein Weib fordert, das so wehrlos, so unfähig ist, die Zunge zu gebrauchen, dass ihre Unschuld trotz aller Misshandlungen zu spät an den Tag kommt“, so antworte ich ihm, nicht die Handlung, sondern der Character des Othello fordert dieses Weib; Shakespeare war es darum zu thun, die Eifersucht im höchsten Grade der Leidenschaft zu zeichnen, und darum bedurfte er einer unschuldigen Desdemona, darum erfand er den Vorgang mit dem Taschentuch. Die Handlung in dieser Tragödie ist aus dem Character des Othello hervorgegangen; um ihn zur Darstellung zu bringen, sind die Begebenheiten in solcher Weise verknüpft, nimmermehr ist aber das Characterbild des heissblütigen Mohren aus den Bedingungen seines selbstgeschaffenen Schicksals erwachsen.

Schon im 13. Kapitel der Poetik, wo Aristoteles den Glückswechsel (*περιπέτεια*[1]) in der Fabel behandelt, erhebt er bestimmte Forderungen betreffs der sittlichen Beschaffenheit des Helden der Tragödie und greift damit auf das Gebiet des Characters hinüber. Danach darf der Dichter nicht tugendhafte Männer (*ἐπιεικεῖς ἄνδρας*) aus Glück in Unglück gerathen lassen, denn das ist weder furcht- noch mitleiderregend, sondern empörend[2]). Aristoteles verlangt

[1]) Das Wort wird von Aristoteles in verschiedenem, manchmal in strengem und dann mehr abgeschwächtem Sinne gebraucht; beides umfassend wäre die Uebersetzung „unerwartete Wendung“; manche geben es mit „Schicksalswechsel“ wieder. Nach Vischer ist Peripetie nicht Glückswechsel überhaupt, sondern ein ironisches Umschlagen des Glückes in das Gegentheil des Erwarteten und Erstrebten.

[2]) Lessing übersetzt das *μιαρόν* mit grässlich; Usener liest für *μιαρόν*,

also, dass der Held nicht völlig schuldlos sei; durch einen Fehler, eine Schuld muss er das tragische Geschick heraufbeschwören, in dessen Bekämpfung oder Erdulden er sich dann als der wahre Held zeigt, mag er auch zuletzt der übermächtigen Gewalt erliegen. Der Philosoph erklärt sich damit gegen die Wahl von idealen Characteren zu Helden der Tragödie, weil er in der letzteren ein Abbild des menschlichen Lebens erblickt. Aus diesem Grunde muss ihm auch der Held, trotz seiner erhabenen und edlen Natur, ein irrender und leidender Mensch bleiben[1]), für den der Zuschauer Furcht, mit dem er Mitleid empfinden kann. Wie Stahr annimmt, richtet sich diese aristotelische Forderung direct gegen Plato, welcher von seinem Standpunkte aus der Tragödie nur als „einer Darstellung grosser, erhabener, leidenschaftsloser, vom Unglück, das ja für sie niemals ein wahres Unglück ist, nicht zu erschütternder Charactere Gerechtigkeit widerfahren lassen konnte“[2]). Lessing stellt sich voll und ganz auf den Standpunkt des Aristoteles und bemerkt: „Der Gedanke ist an und für sich grässlich, dass es Menschen geben kann, die ohne alle ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen grässlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich, und wir wollen ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, dass er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist?“[3]) Aus dem gleichen Grunde verwirft nun Lessing auch die makellosen und schuldlosen Helden des christlichen Trauerspiels, welche mit ihrer, über das Menschliche erhabenen Natur dem Menschen selbst nie ein wahres Vorbild menschlichen Ringens und Leidens sein können, während Jean Paul[4]) mit Eifer und Wärme für die voll-

vielleicht richtiger, „*ανιαρόν*“ und dürfte demnach die Bezeichnung mit „unbehaglich“ wiederzugeben sein.

[1]) Im 14. Stück seiner Dramaturgie sagt Lessing: „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen und nicht als mit Königen.“

[2]) Ed. Müller a. a. O. Bd. I. pag. 103.

[3]) Dramaturgie 82. Stück.

[4]) Vorschule der Aesthetik. Bd. II. pag. 449.

kommenen Charactere in der Tragödie eintritt. Scheinbar steht die von Aristoteles verlangte „Schuld“ des Helden, die Behauptung, dass es unser Mitleid nicht errege, falls ein völlig tugendhafter Mensch aus Glück in Unglück gerathe, im Widerspruch mit dem kurz darauf folgenden Satz, dass wir nur mit Demjenigen Mitleid empfinden, welcher unverdient leidet, (*ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον*). Das Gleiche sagt der Philosoph in seiner Rhetorik (II. 8), wo er das Mitleid definirt, als ein gewisses Schmerzgefühl über ein Untergang und Schmerz drohendes Uebel, welches wir einen Menschen treffen sehen, der es nicht verdient, dasselbe zu erleiden. Dieser Widerspruch löst sich, sobald wir das „unverdient“ nicht völlig unbedingt auffassen und nicht mit „unschuldig“ identificiren; Aristoteles will mit dem „unverdient“ nur die Fälle bezeichnen, wo Schuld und Strafe nicht in dem richtigen Verhältniss stehen; überwiegt die Strafe das Vergehen in beträchtlichem Masse, so haben wir es eben mit einem „unverdienten“ Leiden zu thun. Allerdings gehört nach Aristoteles zum Mitleid fühlen, dass man an die sittliche Güte der Menschen glaubt; der Einzelne, hier also der Held der Tragödie, kann aber sehr wohl ein sittlich guter und tüchtiger Character sein und dennoch einen Fehl, eine Schuld auf sich laden, welche das Verderben nach sich zieht. Jedoch einen völlig Unschuldigen, auch von dem kleinsten Makel freien Menschen zu verfolgen und in's Unglück zu stürzen, (mag dies nun von Seiten anderer Menschen oder des Schicksals geschehen), ist abscheulich, das erregt weder Furcht noch Mitleid, sondern Entrüstung und Empörung.

Ferner verlangt Aristoteles, dass der Dichter keine böse Menschen (*μοχθηρούς*) aus dem Unglück zu Glück gelangen lasse; dies sei das Untragischste von Allem, insofern es keine der an eine Tragödie zu stellenden Forderungen erfüllt, da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt (*οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον*), noch auch Mitleid oder Furcht erweckt, (*οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν*). Das Wort *φιλάνθρωπον* ist in der verschiedensten Weise übersetzt worden; so giebt es Stahr mit „menschlicher Theilnahme“ wieder, Ueberweg

sagt „Liebe zur Menschheit“, und Ed. Müller braucht den Ausdruck „ein gewisses menschliches Mitgefühl.“ Mir scheint das von Susemihl gewählte Wort „Gerechtigkeitsgefühl“ an dieser Stelle dem aristotelischen Begriff am nächsten zu kommen, denn es ist in dem *φιλάνθρωπον* nicht das Gefühl der abgeschwächten, mitleidigen Theilnahme enthalten, wie Lessing, Vahlen u. A. wollen, sondern die befriedigende Empfindung darüber, dass den Bösen die gebührende Strafe trifft und dass es dem Guten wohl geht. Diese von Zeller herrührende Deutung des Wortes findet zudem ihre Bestätigung im 18. Kapitel der Poetik (§ 6^b), wo das *φιλάνθρωπον* in dem Gedankenzusammenhang angewandt wird, dass sich die Befriedigung unseres Gefühls an die Strafe knüpft, welche den Bösen (hier Sisyphos) ereilt. Auch im 9. Kapitel der Rhetorik spricht Aristoteles diese Ansicht klipp und klar aus, indem er es eine sittliche Pflicht nennt, dass man sich ebenso, wie man mit dem unverdient Unglücklichen Mitgefühl und Mitleid empfindet, über unverdientes Glück entrüstet, weil alles, was einem Menschen wider sein Verdienst geschieht, dem Begriffe der Gerechtigkeit widerspricht.

Drittens darf nach Aristoteles der Dichter keinen Schicksalswechsel vorführen, wodurch ein vollendeter Bösewicht (*σφόδρα πονηρός*) aus Glück in Unglück stürzt, denn eine derartige Composition würde zwar unserem Gerechtigkeitsgefühl entsprechen, uns jedoch weder Mitleid noch Furcht einflössen, denn das Mitleid widmen wir nur dem unverdient Unglücklichen, die Furcht aber Einem unseres Gleichen (*ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*). Der vollendete Bösewicht verdient das Unglück, ja, wir freuen uns oder betrüben uns jedenfalls nicht, wenn ihn die gerechte Strafe für seine Bösartigkeit, also das Unglück trifft[1]); die Furcht empfinden wir aber nur für Einen unseres

[1]) Die hierauf bezügliche Stelle im 9. Kapitel des II. Buches der Rhetorik lautet: „Denn wer sich über Leute betrübt, welche von u n v e r d i e n t e m Unglück heimgesucht werden, der wird sich auch freuen oder doch jedenfalls nicht betrüben über Menschen, welche v e r d i e n t e s Unglück erleiden. So z. B. wenn Vatermörder und Blutmenschen ihre Strafe erhalten, wird sich wohl kein ordentlicher Mensch über ihr Schicksal betrüben.“

Gleichen: ein solcher ist nun der Schurke nicht (Aristoteles spricht hier vom Standpunkte des sittlich normal veranlagten Menschen aus), und darum zittern wir auch nicht um ihn, wenn er von dem Verderben bedroht wird[1]).

Aus den vorstehenden Bestimmungen darüber, wie der Schicksalswechsel und der ihm Unterworfene in einer guten Tragödie n i c h t beschaffen sein darf, ergiebt sich für Aristoteles nunmehr als Resultat der richtige Schicksalswechsel und die für denselben geeignete Beschaffenheit des tragischen Helden. Dieser muss zwischen den bezeichneten Fällen die Mitte halten, das heisst, er muss ein Mann sein, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit Alles überragt, noch durch Laster und Bosheit in's Unglück stürzt, sondern durch einen bestimmten Fehler (*ἀλλὰ δί ἁμαρτίαν τινά*). Einen ersten Anhalt dafür, was Aristoteles unter diesem Fehler versteht, liefert das 15. Kapitel der Poetik, wo es heisst: „wenn der Dichter zornmüthige oder leichtsinnige oder einen andern derartigen Fehler an ihrem Character tragende Personen darstellt, so muss er sie in diesen Eigenschaften dennoch edel halten.“ Als Beispiel für den Starrsinn führt Aristoteles sodann den Achilles an, wie er von Agathon und Homer geschildert wird. Der Philosoph bezeichnet also den Jähzorn, den Leichtsinn, den Starrsinn als Characterzüge, welche der tragische Dichter als brauchbar für den Schicksalswechsel verwenden kann, denn die mit solchen Schwächen behafteten Personen werden zumeist gerade durch dieselben in's Unglück gestürzt werden. Damit verträgt es sich aber vollkommen, dass die betreffenden Charactere dennoch im Grunde genommen sittlich tüchtige und edle sind. Für Aristoteles besteht also die *ἁμαρτία* im Gegensatz zur *κακία, ἀδικία, πονηρία* in einem sittlichen Mangel,

[1]) Schiller, welcher bekanntlich bei der Tragödie der Behandlung des Stoffes gegenüber der Beschaffenheit desselben den Vorrang einräumt und den Schwerpunkt der tragischen Wirkung in die Form legt, stimmt hierin mit Aristoteles durchaus nicht überein; für ihn ist das Leiden eines Verbrechers nicht weniger tragisch ergötzend, als das Leiden eines Tugendhaften, der Dichter soll nur dafür sorgen, dass die Vorstellung des Leidens lebhaft und die Eindrücke wahr und vollständig sind.

welcher nicht auf böswilliger Absicht, sondern auf Characterschwäche beruht, und in diesem Sinne definirt er ja auch im ersten Buch der Rhetorik (Kap. 13, § 16) die Fehler als solche Handlungen, deren Resultate zwar nicht unerwartet, aber doch nicht aus Böswilligkeit entspringen. Im weiteren Verlauf des 13. Kapitels der Poetik resumirt Aristoteles seine Ansicht nochmals dahin, dass der Schicksalswechsel also nicht durch eigentliche Bosheit, sondern nur durch einen grossen Fehler (*δι' ἁμαρτίαν μεγάλην*) verschuldet sein darf und dass er weder einen besonders tugendhaften, noch einen bösartigen Menschen treffen muss oder einen solchen, der eher besser als schlechter ist. Indem also Aristoteles hier die Bestimmung über die Hamartia verschärft und eine „grosse" Verirrung verlangt, präcisirt er seine Forderung bezüglich des Helden dahin, dass der Dichter lieber einen besseren als schlechteren Character zeichnen soll. Die Aufgabe des Dichters besteht demnach darin, seinen tragischen Helden mit einem, im Grossen und Ganzen edlen Character auszustatten[1]); in diesem muss aber irgend ein Hang, eine Leidenschaft oder sonstige moralische Schwäche vorherrschen, wodurch er in's Unglück geräth. Die tragische Schuld, über welche sich ebenfalls eine umfangreiche Literatur angesammelt hat, bildet lediglich eine Consequenz der aristotelischen Katharsislehre, und wer die Ueberzeugung hegt, dass die Tragödie einen moralischen Endzweck verfolgt, der wird auch die Richtigkeit der aristotelischen Forderung der „*ἁμαρτία μεγάλη*" anerkennen müssen[2]). Wir sehen demnach auch, dass alle Diejenigen, welche eine ethische Wirkung der Tragödie in Abrede stellen, gleichfalls die Nothwendig-

[1]) Nach Cap. 2 § 4 der Poetik will ja die Tragödie bessere Charactere zur Darstellung bringen, als sie in der Wirklichkeit zu sein pflegen.

[2]) Nach Hegel lässt sich die tragische Schuld näher dahin bestimmen, dass sie bei den edelsten Persönlichkeiten in der Vertretung eines an sich berechtigten Principes unter Nichtachtung des relativen (wenn gleich geringeren) Rechts des entgegenstehenden besteht, gerade wie auch den edelsten historischen Personen, die reformatorisch wirken, die „Schuld" der Verkennung des relativen Rechts des von ihnen bekämpften Princips anzuhaften pflegt.

keit der tragischen Schuld verneinen. So beschliesst Reinkens[1]) sein Kapitel über „die Beleuchtung der aristotelischen Lehre von der Wirkung der Tragödie" mit den Worten: „Aber er (Aristoteles) büsste alle Klarheit ein, vernichtete jenen Vorzug wieder und irrte weit ab von dem richtigen Wege, als er den tragischen Helden mit einer Makel befleckte und deren Nothwendigkeit forderte — für seine fatale Mitleids-Katharsis."

Weitere und genauere Bestimmungen über die Charactere in der Tragödie giebt Aristoteles im 15. Kapitel der Poetik, wo er wiederum vier Punkte aufstellt, auf welche der Dichter sein Augenmerk richten muss. Für Aristoteles liegt das Wesen des Characters in der Gesinnung; eine Person in der Tragödie besitzt also Character, wenn sie durch ihr Handeln und ihre Reden eine bestimmte Absicht und Willensrichtung (*προαίρεσιν*) kundgiebt.[2]) Dieser Character soll nun bei der tragischen Person, wie schon des Oefteren erwähnt, ein guter, edler (*χρηστός*) sein, und zwar wird er dies dadurch, dass er eine e d l e Absicht und Willensrichtung offenbart. Die trefflichste Erklärung, wie die Absicht gleichsam den Kern des Characters bildet, liefert der Philosoph selbst im dritten Buch seiner Rhetorik (Kap. 16), indem er sagt: „Was ist es, was einer Erzählung der Thatsachen sittliche Farbe giebt? Dazu dient erstens, dass man seine Absicht (*προαίρεσιν*) darlegt. Nach der Beschaffenheit dieser letzteren richtet sich auch die Beschaffenheit des Characters. Die Beschaffenheit der Absicht aber hängt von dem Endzweck (*τῷ τέλει*) ab." Also durch den sittlich guten Endzweck wird der Character des Helden zu einem sittlich guten, und behält er diesen Endzweck bei all seinem Thun fest im Auge, so kann er zwar durch eine

[1]) a. a. O. pag. 236.

[2]) Schon im 6. Kapitel der Poetik heisst es: „Character ist dasjenige, was eine Willensrichtung offenbart, und daher tragen denn diejenigen Reden nichts von Character an sich, in welchen gar nichts ausgedrückt ist, was Jemand zu erreichen oder zu meiden beabsichtigt." Im 2. Buch der Rhetorik (Kap. 21) sagt Aristoteles: „Einen ethischen Character haben alle diejenigen Reden, in denen sich die sittliche Gesinnung des Redners erkennen lässt."

schwere Schuld, durch eine arge Verirrung mit anderen sittlichen Pflichten in Conflict gerathen, er wird aber darum noch nicht zum Bösewicht, denn sein im innersten Wesen sittlich tüchtiger Character bleibt ihm gewahrt. Beispiele hierfür finden wir in der Literatur der griechischen Tragödie zur Genüge. So ist der Character der Antigone ein durchweg edler, und auch ihre Absicht, den todten Bruder zu bestatten, ist eine edle; sie geräth aber dadurch mit dem durch Kreon vertretenen Gesetze des Staates in Conflict, von vornherein ist sie entschlossen, das Gebot des Herrschers zu übertreten, und darin liegt ihre ἁμαρτία. Als einen absolut schlechten Character, welcher zudem nicht einmal von der Nothwendigkeit der Dichtung gefordert wird, führt Aristoteles den Menelaos in der uns erhaltenen euripideischen Tragödie „Orestes" an, welcher aus gemeiner Absicht, aus niedrigem Eigennutz handelt, indem er den Orestes um seine Erblande zu bringen sucht. Dadurch wird aber sein Character kein χρηστός, sondern ein sittlich schlechter. Im 25. Kapitel § 16 kommt der Philosoph nochmals auf dieses Beispiel zurück, indem er bemerkt, dass dem Dichter mit Recht der Vorwurf der Unsittlichkeit gemacht wird, wenn er ohne innere Nothwendigkeit die Characterschlechtigkeit, wie einen Menelaos im Orestes, zur Darstellung bringt. Die sittliche Tüchtigkeit spricht aber Aristoteles jeder Menschengattung zu, denn „es giebt ja auch gute Weiber und Sclaven, obschon der Character des Weibes tiefer steht (als der des Mannes), derjenige des Sclaven aber, im Allgemeinen betrachtet, niedrig ist." Hier gelangt eine Anschauung zum Ausdruck, welche, mit der unsrigen im Widerspruch stehend, auch zur Zeit des Plato und Aristoteles noch herrschte und nach welcher man den sittlichen Werth eines Menschen von dem Geschlecht und der socialen Stellung abhängig machte. Bei Aristoteles ist allerdings das Weibliche und das Sclavische schon von Natur geschieden, denn nur bei den rohen Völkern hat das Weibliche dieselbe Stellung wie der Sclave,[1]) Gleichberechtigung mit dem Manne erkennt aber auch er dem Weibe nicht zu. Das Männliche verhält sich bei ihm zu dem Weiblichen, wie das Bessere zu dem Geringeren, und die Tugenden und Leistungen des Mannes sind schöner als die des Weibes.[1]) Das Weib hat die höhere Natur des Mannes anzuerkennen und darf ausserhalb ihres Kreises nicht herrschen, aber als Weib besitzt sie ihre bestimmte sittliche Tüchtigkeit, ihre ἐπιεικεία[2]), welche der Mann seinerseits zu achten hat, obschon an und für sich ihr Geschlecht das untergeordnete, schwächere ist. Den Sclaven setzt Aristoteles so ziemlich auf eine Stufe mit dem Thier, denn sie werden beide gebraucht, die nothwendigen Dienste für den Körper zu leisten. In Folge dieser rein körperlichen Leistung sind die Sclaven von Natur Sclaven und stehen zu dem Freien in dem Verhältniss wie der Körper zur Seele und wie das Thier zum Menschen. Der Sclave ist also als solcher ein niedriges, schlechtes Wesen und kann nach griechischen Begriffen niemals den Anspruch erheben, ein χρηστός zu sein. Aber nicht als Sclave, sondern als Mensch betrachtet, kann nach Aristoteles auch der Sclave sittliche Tüchtigkeit besitzen und sonach, müssen wir ergänzen, als Character in einer Tragödie verwandt werden. Zur christlichen Denkweise, wie Stahr meint, gelangt der Stagirite damit aber noch nicht, denn der sittliche Character bleibt ihm immer an die Naturbestimmung gebunden; diese Schranke wurde erst von der christlichen Lehre niedergerissen, welche Frauen und Sclaven zur vollen sittlichen Gleichberechtigung erhob.

[1]) Polit. I. 2 und 5.

Als Zweites verlangt Aristoteles von den Characteren, dass sie angemessen seien; sie müssen also der Gattung von Menschen, welcher die Träger der Charactere angehören, entsprechen. Diese Forderung wird an dem Beispiel erläutert, dass einem Weibe kein tapferer männlicher Character zukomme, denn es sei für ein Weib nicht angemessen, dass es tapfer und gewaltig sei. Aristoteles will

[1]) Rhetor. I. 9. § 22.
[2]) Eth. Nic. VIII. 12. 7.

hier sagen, dass z. B. selbst bei einer Medea, die doch gewiss in der überlieferten Sage wie in der Tragödie als „tapfer und gewaltig" erscheint, doch das Weibliche nicht ganz zurücktreten dürfe. Denselben Gedanken verfolgte auch Lessing, als er der Cleopatra des Corneille, diesem „Ungeheuer ihres Geschlechts", gegenüber die Medea „tugendhaft und liebenswürdig" nannte, „denn alle die Grausamkeiten, fährt er fort,[1]) welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen eifersüchtigen Frau will ich noch Alles vergeben, sie ist das, was sie sein soll; nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz". Als Beleg für die unpassende und unangemessene Characteristik führt Aristoteles die Jammerklage des Odysseus in der Skylla und die lange gelehrte Rede der Melanippe an. In Beiden haben wir es wohl mit Characteren des Euripides zu thun, welcher wahrscheinlich in einer, allerdings sonst nirgends erwähnten Tragödie „Skylla" den Odysseus eine weichliche, weibische Jammerklage anstimmen liess; von seiner Tragödie „Melanippe" ist aber genug auf uns gekommen, um den Vorwurf des Aristoteles als einen vollauf begründeten zu erkennen.[2]) Ausführlicher als der griechische Philosoph behandelt Horaz in seiner Dichtkunst[3]) das Angemessene im Character; darnach soll der Dichter sein Augenmerk darauf richten, die Charactere auseinanderzuhalten und ihre Reden mit ihnen in Einklang zu setzen; er muss darauf achten, ob ein Gott oder ein Heros spricht, ob ein gereifter Greis oder ein in blühender Jugend stehender Mann; die stolze Matrone und geschäftige Amme, der Colchier und Assyrer müssen ihrem Character angemessen reden. Eine grössere Auswahl unangemessener

---

[1]) Dramaturgie 30. Stück.

[2]) Melanippe hat aus Furcht vor ihrem Vater die zwei Kinder, welche sie dem Neptun geboren, im Kuhstall versteckt. Der erstere hält dieselben für Missgeburten seiner Kühe und will sie tödten lassen, worauf ihm Melanippe in einer langen, doctrinären Rede auseinandersetzt, dass die Kinder sehr wohl auf natürlichem Wege von Kühen geboren sein könnten.

[3]) Vers 114—119.

Charactere giebt Lessing in seiner Dramaturgie, welche zumeist den Tragödien französischer Dichter entstammen. So tadelt er scharf die Rodogune des Corneille, in welchem Drama „die Weiber ärger, als rasende Männer und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln." Als unangemessen bezeichnet er ferner, wenn Favart, der eine Erzählung von Marmontel zu einem Drama „Soliman II." verarbeitete, diesen nicht wie einen Grosstürken, sondern wie einen französischen König zeichnete, und wenn Voltaire seine Merope als eine Mutter darstellte, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken, eine Mutter, wie es jede Bärin ist.

Mit der Forderung der Angemessenheit steht im engen Zusammenhang die dritte, dass die Charactere ähnlich, naturgetreu (*τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον*) sein müssen, denn „das ist noch etwas anderes, als dass man sie sittlich edel und angemessen darstellt". Das *ὅμοιον* ist in sehr verschiedener Weise erklärt worden, und zwar konnte dies um so leichter der Fall sein, weil von den Beispielen, womit Aristoteles seine einzelnen Bestimmungen über die Characteristik belegt, gerade dasjenige über den Mangel an Naturtreue in dem Text der Poetik fehlt. Einige glauben, dass mit dem *ὅμοιον* von den Characteren die Lebenswahrheit gefordert werde, wogegen der Dichter auf zweierlei Art verstossen könne, indem er entweder hinter der Natur zurückbleibe oder über dieselbe hinausgehe. Meiner Ansicht nach handelt es sich hier einfach um das Verhältniss zwischen realer und idealer Darstellung des Characters. Wie Aristoteles in demselben Kapitel (15) weiter unten (§ 8) verlangt, soll es der Dichter den Meistern in der Portraitmalerei nachthun, welche die individuellen Züge der dargestellten Personen naturgetreu wiedergeben, sie aber dennoch dabei verschönern. Auch das Portrait, sagt Lessing im Laokoon, lässt ein Ideal zu, doch muss die Aehnlichkeit darüber herrschen. „Es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt". Der Dichter soll also den Character idealisiren, sich aber dabei nicht derartig verzeichnen, dass das ursprüngliche Characterbild,

mag's nun überliefert sein oder sich aus der Idee der Dichtung ergeben, verwischt wird; die dargestellten Charactere sollen denen, welche der Dichter darstellen will, ähnlich sein. Nach Aristoteles muss ja der tragische Held von vorherrschend edlem Character sein, dabei aber auch uns ähnlich, weil wir sonst nicht Furcht und Mitleid für ihn empfinden können; der Dichter muss also seiner idealen Gestalt eine genügend reale Basis verleihen, damit sie uns nicht zu weit entrückt wird, sondern menschlich nahe bleibt. Wie aus dem von ihm angezogenen Beispiel erhellt, erhebt Aristoteles insbesondere diese Forderung bezüglich der geschichtlich überlieferten Charactere; so soll der Dichter den Achill, dieses Urbild des Starrsinnes (παράδειγμα σκληρότητος), darstellen wie Agathon und Homer, welche diesen Jähzornigen, ungestümen Character naturwahr und dennoch als einen edlen und sittlich tüchtigen (ἐπιεικής) zeichneten. Im 14. Kapitel der Poetik, wo Aristoteles dem Dichter untersagt, die überlieferte Fabel aufzulösen, also in ihren wesentlichen Theilen abzuändern, verlangt er, dass der Dichter ebensowenig den Character auflöse, sondern sich in allem Wesentlichen an die Ueberlieferung halte. An das Characterbild des Achilles anschliessend [1]), führt Horaz den Gedanken weiter aus, indem er von dem Dichter fordert, dass er eine Medea wild und unbeugsam zeichne (ferox invictaque), die Ino weinerlich (flebilis), den Ixion treulos (perfidus), die Io unstät (vaga) und traurig (tristis) den Orestes. Sehr energisch tritt Lessing in seiner Dramaturgie für das ὅμοιον des Characters ein. Auch er will, dass der Dichter den Character idealisire, doch soll er dabei nicht das Individuelle abstreifen und alles auf eine abstracte Allgemeinheit zurückführen; der Dichter soll die Personen nicht von den historischen Bedingungen, von der eigenthümlichen Färbung ihrer Zeit loslösen, denn gerade darin beruhe ihre

[1]) De arte poëtica V. 120.

Scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer
jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.

poetische Wahrheit. Eher darf er an den Thatsachen ändern, als an den Characteren. „Die Facta betrachten wir als etwas zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemeinsam sein kann; die Charactere hingegen als etwas wesentliches und eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Characteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl in's Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind." Und analog dem von dem griechischen Kunstrichter citirten Beispiel des Achilles stellt der deutsche die Frage: „Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charactere erstrecken? Wenn er Facta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

Das vierte und für das Drama hauptsächlichste Erforderniss ist, dass sich der Character immer gleich bleibe, dass er in sich selbst übereinstimme. Aristoteles verlangt diese stetige Einheit, diese Consequenz bei jedem Character, und ist derselbe ein schwankender, inconsequenter so muss er sich eben in seiner Inconsequenz consequent zeigen. „Nennen wir nicht, fragt Vischer, Character auch die stetige Gleichheit der Unstetigkeit? Die Verrennung in Affect, Leidenschaftlichkeit, Laster? Die consequente Bosheit? Die Eigenschaft, eine Maxime, wäre sie auch nicht gut, stetig zu wollen, einer Partei treu zu sein?" Die Regel, welche der griechische Philosoph mit dieser Einheit des Characters aufstellt, ist für die Dramendichtung aller Völker und Zeiten und auch für unsere moderne von der höchsten Bedeutung, nur unterscheidet sich das Wesen unserer dramatischen Charactere oft in nicht geringer Weise von demjenigen der hellenischen. Den Griechen war es vor allen Dingen um die Festigkeit des Characters zu thun; wie ihre Gestalten auf der Bühne sich in ihrer äusseren Erscheinung

scharf umrissen, in jeder Bewegung gewichtig zeigten, so verlangten sie auch in geistiger Beziehung eine fertig, kräftig entworfene Contur. Die Grösse ihrer Helden, deren Kampf ein mehr egoistisches Gepräge trug, lag in der Unbeugsamkeit, der unabänderliche Wille gelangte in ihnen zum beredten Ausdrucke und behauptete sich auch den berechtigtsten Einwürfen, den begründetsten Vorstellungen der Nebenpersonen gegenüber. Die eherne Characterfügung ist die Signatur des griechischen Helden; er verharrt in seinem ursprünglichen Wesen und wie er die Bühne betritt, so legt er sich zum Sterben nieder. Dem modernen Dichter ist hierin ein weiterer Spielraum gelassen; die kleineren Verhältnisse des Theatergebäudes, der Wegfall der starren Maske ermöglichen es ihm, den Wechsel der seelischen Vorgänge zur Darstellung zu bringen; wie der tragische Held nach dem Entschluss ringt, die inneren Wandlungen, welche sich in ihm vollziehen und dann zur That führen, all' die zahlreichen Abstufungen und Einflüsse, denen der menschliche Wille unterworfen ist, der moderne Dichter vermag sie zu schildern und ihnen auf der Bühne lebendigen Ausdruck zu verleihen. Nicht so die Griechen. „Die geheimen und reizvollen Kämpfe des Innern, welche von einer verhältnissmässigen Ruhe bis zur Leidenschaft und zu einem Thun treiben, Zweifel und Conflicte des Gewissens, und wieder die Umänderungen, welche in Empfindung und Character durch ein ungeheures Thun an dem Helden selbst hervorgebracht werden, erlaubt die Bühne des Sophokles nicht darzustellen.“ [1]) Mit einem Wort, die griechischen Dichter entwarfen nur fertige, abgeschlossene Charactere, während sich der moderne Dramatiker auch die Zeichnung des sich erst entwickelnden Characters zur Aufgabe stellt. Trefflich wird er darin durch die weiteren Grenzen unterstützt, welche der neueren Tragödie gezogen sind; den Griechen wäre bei ihrer kurzen und beschränkten Handlung, welche zumeist erst bei dem Höhepunkt unserer gegenwärtigen Dramen beginnt, gar kein Raum zu einer Characterzeichnung geblieben, wie sie uns z. B. Shakespeare, der Meister aller dramatischen Characteristik, giebt. [1]) Eine Person, wie der Hamlet, welcher durch fünf Acte von seiner Unentschlossenheit hin- und hergeworfen wird, bis ihn zuletzt der Zorn über den Verlust seines eigenen Lebens zur lang erwogenen That treibt, ist für die griechische Bühne geradezu undenkbar, er würde dort einfach den Eindruck einer Lustspielfigur hervorgerufen haben. Selbst der Macbeth, einer der entschlossensten Charactere unsrer neueren Tragödie, würde mit seinen Zweifeln und Gewissensbissen, seinem Beben vor der That den Griechen als unmännlich, als unheldenhaft erschienen sein. Wie stark unsere Anschauung in Betreff der Characteristik mit der griechischen differirt, erkennen wir u. A. klar an dem Beispiel, welches Aristoteles für die Inconsequenz des Characters anführt. Danach hat die demüthig um ihr Leben flehende Iphigenie (in Aulis) keinen Zug von derjenigen im späteren Verlauf des Stückes, während wir gerade in diesem Wandel die meisterhafte Zeichnung eines weiblichen Characters erblicken. Aristoteles findet also diesen Character fehlerhaft, Schiller dagegen urtheilt über ihn: „Diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur. Der Uebergang von Einem zum Andern ist sanft und zureichend motivirt.“

[1]) G. Freytag a. a. O. pag. 137.

Im Anschluss an seine Bestimmungen über die Angemessenheit und Naturtreue des Characters betont auch Horaz ganz im aristotelischen Sinne die Einheit desselben, indem er verlangt, dass der Dichter, wenn er einen neuen Character entwirft, ihn von Anfang bis zum Ende in sich selbst gleich halte [2]). Ebenso macht Lessing mit besonderem

[1]) Goethe schreibt (Deutsche Literatur, Recens. etc.): „Es ist schon ein ganz ungenialisches Unternehmen, das Shakespeares Stücke, deren Wesen Leben der Geschichte ist, auf die Einheit der Sophokleischen, die uns nur That vorstellen, reduciren will.

[2]) a. a. O. Vers 125 ff.

Si quid inexpertum scenae comittis et audes
personam formare novam, servetur ad imum,
qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Nachdruck die aristotelische Regel über die Einheit des Characters geltend; die zahlreichsten Verstösse dagegen fand er hier wieder bei den Franzosen, welche von der griechischen Kunst nur die äusseren Merkmale entliehen, aber in das innere Wesen derselben niemals eindrangen. Lessing verwirft jede Gemüthsänderung, welche nicht im Character der Person gegründet ist, und die strengste Regelmässigkeit (im Aufbau des Dramas) kann den kleinsten Fehler in den Characteren nicht aufwiegen. „Nichts muss sich in den Characteren widersprechen; sie müssen immer einförmig[1]), immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äussern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiss zu ändern. Ein Türk und Despot (unter Bezugnahme auf Mannontels Soliman) muss, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein." Lessing leugnet nicht, dass es in Wirklichkeit Charactere giebt, in denen sich arge Widersprüche vereinigen, aber diese Charactere sollen nie und nimmer den Gegenstand dichterischer Nachahmung bilden. Er erachtet es für den geringeren Fehler, den Personen im Drama nicht die Charactere zu geben, welche sie in der Geschichte besitzen, als in diesen freigewählten Characteren die innere Wahrscheinlichkeit zu verletzen. Wie in der Composition der Fabel gilt bei der Zeichnung des Characters vor Allem das Gesetz der Nothwendigkeit und der inneren Wahrscheinlichkeit; in diesem Punkte stimmt der deutsche Kunstphilosoph, mag er auch sonst in der Anschauung über den Werth von Character und Handlung etwas von ihm abweichen, mit dem griechischen vollkommen überein, nur mit dem Unterschied, dass Lessing seine Lehre über den Character und speciell über die Einheit desselben durch seine eigenen dichterischen Gestalten in glänzender Weise bethätigt und bewiesen hat. Mag man nun wie Aristoteles die Handlung, oder wie Lessing den Character obenansetzen,

[1]) Selbstverständlich in dem Sinn von einem gleichmässigen Ganzen, wie in eine Form gegossen.

in ihrem innersten Wesen sind diese beiden Theile der Tragödie völlig untrennbar. Zwar erkennt auch Aristoteles die innerliche Beziehung der Charactere zu den Begebenheiten des Mythos an, welche sich ja aus den Handlungen der Personen im Drama, bedingt durch den Character derselben, entwickelt, für Lessing sind aber die Charactere direct der Quell und die Grundlage der Handlung; die Facta sind „eine Folge von jenen" und das Lehrreiche besteht ihm in der Erkenntniss, dass diese Charactere unter diesen Umständen solche Facta hervorbringen müssen. Character und Handlung verhalten sich also wie Ursache und Wirkung[1]), und die einheitliche Gestaltung beider, als durchaus gleichwerthig, bilden die grundlegende Bestimmung für die Composition eines guten Dramas. Um so wunderbarer bleibt es, dass man in späteren Zeiten, wo die „dramatischen Einheiten des Aristoteles" zur kanonischen Geltung gelangten, eine der wichtigsten von ihnen, die Einheit des Characters, gänzlich ausser Acht lassen konnte.

[1]) Im 30. Stücke der Dramaturgie basirt Lessing die Einheit der Handlung auf den Umstand, dass die Begebenheiten in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Personen ihren Grund haben.

Die Einheit der Zeit.

Im 5. Kapitel der Poetik sagt Aristoteles bei einem Vergleich zwischen Epos und Tragödie: *ἔτι δὲ τῷ μήκει* (scil. *διαφέρουσιν ἡ ἐποποιία καὶ ἡ τραγῳδία*), *ἣ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.* Aus diesen Worten haben die französischen Kunstgelehrten ihre berühmte „Einheit der Zeit“ (l'unité de jour) construirt, welche für die französischen Dramatiker und ihre Nachahmer zu einem eisernen Gesetz wurde und geradezu lähmend auf die gesunde Entwickelung der Tragödie wirkte. Wenn man diese Stelle der Poetik ruhig überliest, so erkennt man sofort, dass Aristoteles gar kein besonderes Gewicht auf dieselbe legt; er constatirt einfach eine Eigenschaft, welche die griechische Tragödie zu besitzen pflegte. Während sich dieselbe bemüht, dass ihre Handlung in einen Sonnenumlauf falle oder doch nicht weit über diesen Zeitraum hinausgehe, sind dem Epos keine zeitlichen Schranken gesetzt, und liegt hierin eben auch ein Unterschied zwischen diesen beiden Dichtungsarten. Früher, fährt Aristoteles fort, machte es die Tragödie ebenso wie das Epos, sie umfasste also gleichfalls eine grössere Zeitperiode und, haben wir zu ergänzen, war dadurch dem Epos noch näher verwandt. Als sie sich aber vervollkommnete, als der, die Ereignisse einer längeren Frist erzählende Dialog, die stark überwiegenden lyrischen Partieen des Chors vermindert wurden, die Handlung mehr und mehr in den Vordergrund trat und sich in strenger Einheit zu-

sammenschloss, wurde eben auch die Zeitdauer, in welcher die Handlung vor sich ging, zu einem unterschiedlichen Merkmal zwischen Epos und Tragödie. Teichmüller[1]), welcher an diese Stelle eine ganz eigenartige Vermuthung knüpft, hat zweifellos darin recht, dass sich das *μῆκος* auf den äusseren Umfang der Tragödie bezieht, seiner daraus abgeleiteten Schlussfolgerung aber, dass nicht die Handlung, sondern die Darstellung der Tragödie (hier der ganzen Tetralogie) einen Sonnenumlauf in Anspruch genommen habe, dürften nur Wenige beipflichten. Wie Ueberweg[2]) sehr richtig annimmt, misst Aristoteles hier den Unterschied der Länge nicht, sondern er begründet ihn durch die verschiedene Zeitdauer des Dargestellten. „Nicht, als ob die Länge, sei es im Ganzen oder gar auch in den einzelnen Partieen, dieser Dauer streng proportional wäre, denn dass d i e s e Voraussetzung falsch, ja thöricht wäre, bedarf nicht erst des Beweises; wohl aber wird in der Regel ein Stück, das sich seinem Inhalte nach über eine beträchtlich längere — und zwar nicht durchgängig leere, sondern mit Begebenheiten erfüllte — Zeit hin erstreckt, eben hierdurch auch selbst länger werden. Insbesondere aber kann die Tragödie ihrer Natur nach durch die Zeit ihrer Aufführung mindestens nicht die Zeit des in ihr Dargestellten ü b e r s c h r e i t e n, sondern wird im Ganzen eher dahinter zurückbleiben. Sie hat also ein natürliches Maximum ihres Umfangs (*μῆκος*) schon vermöge der Einschränkung des Dargestellten auf Einen Tag. Das Epos dagegen kann selbst das in Einer Stunde Geschehene, vollends also das in zehn Jahren Geschehene, durch eine Erzählung wiedergeben, deren Recitation mehr als Einen Tag in Anspruch nimmt, es kann also länger sein und pflegt länger zu sein, als die Tragödie.“ Es erscheint doch rein unmöglich, dass ein solch' klarer Kopf, wie Aristoteles, der so gründlich in Sachen der Kunst dachte, überhaupt eine feste und bestimmte Grösse für ein Kunstwerk

---

[1]) S. d. Aufsatz „Untersuchung über die Einheit der Zeit“ in „Beiträge zur Erklärung der Poetik.“ Halle 1867.

[2]) a. a. O. pag. 55.

hätte angeben wollen. Allerdings war den griechischen Tragödien in ihrem Umfang durch die tetralogischen Aufführungen eine gewisse Schranke gezogen, aber welch' weiter Spielraum blieb ihnen noch innerhalb derselben; es wird dies klar erwiesen, wenn man die Tragödien des Aeschylos der Zahl ihrer Verse nach mit denen des Sophokles vergleicht. Auch in der modernen Dramendichtung besteht eine derartige Begrenzung; das Trauerspiel soll einen Abend füllen, und doch umfasst Schillers Don Carlos 5471 Verse, während Shakespeares Macbeth deren nur 2116 zählt, beides aber sind vortreffliche Tragödien. Aristoteles bemerkt ja auch im 7. Kapitel der Poetik ganz ausdrücklich, dass die Bestimmung der Länge mit Rücksicht auf die theatralische Aufführung bei den Kunstwettstreiten nicht Sache der Aesthetik sei, es hängt dies lediglich von den äusseren Bühnenverhältnissen ab und fällt nicht auf das Gebiet der Kunsttheorie. Man könnte ja sonst, fügt der Philosoph hinzu, auch hundert Tragödien für einen Kunstwettstreit ansetzen und wäre dann, ähnlich wie bei den Gerichtsprocessen, gezwungen, „nach der Wasseruhr" zu streiten. Aristoteles macht sich also über den Versuch lustig, für die Tragödie ihrem äusseren Umfange nach ein bestimmtes Mass anzuordnen, nach ihm sollen die Fabeln nur eine gewisse Länge haben, welche aber leicht behaltbar ist. Gerade weil er die Unmöglichkeit einsieht, hier eine Norm festzustellen, genügt es ihm zu constatiren, dass sich die Handlung der griechischen Tragödie in einem Sonnenumlauf abzuspielen pflegt. Teichmüller meint: „hätte Aristoteles Stücke vor sich gehabt, wie Shakespeares Wintermärchen, in welchem der vierte Act sechzehn Jahre später spielt, als die früheren, so würde er sicherlich nicht daran, wie an „etwas Beiläufigem[1])" vorübergegangen sein." Wohl möglich; doch würde er damit einer Kunstregel, wie viele Tage oder Jahre die Fabel einer Tragödie umfassen darf, auch nur um einen Schritt näher gekommen sein? Lässt sich derartiges überhaupt genauer bestimmen? Es handelt

[1]) Bezugnahme auf eine Bemerkung Susemihls.

sich hier ja lediglich darum, in wie weit es dem Dichter gelingt, den Zuschauer über die Zeit hinwegzutäuschen, in welcher Weise er die Wahrscheinlichkeit aufrecht zu erhalten vermag. Die Frage ist mit dem gesammten Können des Dichters auf das Innigste verknüpft, denn was bei dem Einen störend wirkt, erscheint bei dem Andern als möglich und glaubhaft. Vermag der Dichter die Phantasie des Zuschauers in hohem Grade zu erregen und sodann in dauernder Spannung zu erhalten, entrückt er ihn durch die Macht seiner Kunst der Wirklichkeit und ihren Gedankenkreisen, so wird er auch in Bezug auf die Zeitdauer der Handlung mehr wagen dürfen, während eine geringere Anregung der Phantasie Gelegenheit und Musse für einen Vergleich mit dem wirklich Bestehenden lässt. Aus diesem Grunde wird sich auch das Lustspiel darin eine grössere Reserve auferlegen müssen, weil bei ihm die Aehnlichkeit mit dem alltäglichen Leben unwillkürlich zu einem Vergleiche drängt.

Teichmüller hält es schon an und für sich für unwahrscheinlich, dass Aristoteles ein so bedeutendes Problem der Poetik gekannt und doch vernachlässigt habe; es sei ganz offenbar, dass das neunte Kapitel seiner Poetik über Princip in der Einheit der Handlung, wobei speciell historische und poetische Wahrheit entgegengesetzt wird, eine sehr verschiedene Gestalt erhalten hätte, wenn er die Frage nach der Einheit der Zeit mit hätte berücksichtigen können. Dass Aristoteles, wenn er das moderne Drama gekannt, seiner Poetik eine sehr verschiedene Gestalt verliehen haben würde, dessen braucht uns Teichmüller nicht besonders zu versichern. Der Stagirite kannte aber eben nur die griechische Tragödie, aus ihrem Wesen resultiren seine Kunstgesetze, und es ist eine müssige Arbeit, derartige Hypothesen, wie die Teichmüller'sche, aufzustellen. Die Einheiten von Zeit und Ort waren bei der antiken Tragödie von untergeordneter Bedeutung; man nahm sie als etwas Selbstverständliches hin, das schon durch die Construction der Bühne und durch die dauernde Anwesenheit des Chors geboten wurde. Die Frage, ob und wie der Dichter dagegen verstossen könne, warf man gar nicht auf; die Handlung

des Dramas war enger umgrenzt, zeitlich zusammengezogen, sie führte den Helden auf der Höhe der Leidenschaft, wie sie zur tragischen Wirkung nothwendig ist, vor und gestattete gar nicht einen zwischen den einzelnen Begebenheiten liegenden grösseren Zeitraum. Die Einheit der Zeit oder besser die Stätigkeit, die Continuität der Zeit erwuchs bei den Griechen aus der straffen Einheit der Handlung; dieser gegenüber verschwindet aber die Frage nach Zeit und Stunde.[1]) Die organische Gliederung, der stetig wach gehaltene Affect, die ausserordentlichen Verhältnisse, in welche wir mit dem tragischen Helden eintreten, lassen derartige Betrachtungen, ob sich Oedipus vielleicht vor oder nach dem Mittagsessen geblendet hat, gar nicht aufkommen. In der idealen Welt, in welche uns der Dichtergenius versetzt, herrscht auch eine ideale Zeitrechnung, und wenn man erst darüber nachsinnen will, ob der Held inmitten des Stückes vielleicht zu Bett gegangen ist und gründlich ausgeschlafen hat, so wird schon durch den Gedanken hieran die Illusion völlig zerstört. Die Kunst verlangt eben auch von denjenigen, welche sie voll geniessen wollen, eine gewisse ideale Anschauung, und wo diese fehlt, wird eine Täuschung unmöglich. Das Bild bleibt doch immer trotz aller Vollkommenheit Leinwand und Farbe, und eine lebenswahre Darstellung kann uns das Theater wohl für kurze Zeit vergessen lassen, herauszuheben vermag sie uns aber nicht. Wenn nun der Dichter von der Phantasie des Zuschauers verlangt, dass sie sich in die Jahre des trojanischen Krieges zurückversetze, so bleibt es dabei doch ein gänzlich nebensächlicher Umstand, ob während seines Dramas ein oder zwei Tage vergehen. „Alle Poesie“, sagt Goethe, „und vorzüglich die dramatische, verkehrt in Anachronismen“; die Vergangenheit lässt sich doch immer nur mit dem Blut der Gegenwart beleben, und eine Kritik, welche die Gebilde der Kunst mit der Elle der Alltagswirklichkeit misst, sollte sich über die letztere niemals hinauswagen. Wir wissen sehr wohl,

[1]) Schlegel bemerkt: „Die tragische Kunst der Alten vernichtet gewissermassen die Aeusserlichkeiten von Raum und Zeit.“

dass Achilles und Agamemnon nicht in Hexametern gesprochen haben und dass die Soldaten des Wallenstein ihre Rede nicht reimten, will man aber mit derartig nüchternem Geiste das Wesen der Kunst seciren, so wird ihre lebensvolle Schönheit unter der Hand verwelken.

Der griechischen Tragödie fehlte die bestimmte Eintheilung in Acte, der Vorhang wurde erst nach Schluss des Stückes emporgezogen, die Scene blieb also immer offen und machte schon dies eine stetig fortlaufende Handlung zur obersten Bedingung. Die strenge Einheit, welche bereits die überlieferte Fabel zumeist besass und die noch dadurch erleichtert ward, dass der Dichter nur ein kurzes Theilstück herausgriff und seinem Drama zu Grunde legte, die Concentrirung der Leidenschaften auf einen Zweck schliesst die Annahme, dass während der griechischen Tragödie ein grösserer Zeitraum vorübergehen könnte, gänzlich aus. Die Begebenheiten würden unwahrscheinlich werden, wollte man längere Fristen dazwischen legen. „Man denke sich nur,“ bemerkt F. Häcker[1]) sehr treffend, „die Handlung des Oedipus auf mehrere Tage vertheilt und das Stück ist unmöglich. Wenn Oedipus nach den Worten des Teiresias ein paar Tage Zeit hat, sich die Sache zu überlegen, so muss er, da er doch im Grunde ein verständiger, trefflicher Herrscher ist, nothwendiger Weise zur Besinnung kommen, und die tragische Schuld ist vernichtet; oder wenn er nach der Enthüllung der grässlichen Kunde 8 Tage mit der Blendung wartet, so wird er fast lächerlich; denn mag ihn das furchtbare Bewusstsein auch das ganze Leben hindurch verfolgen, auf dieser grausigen Höhe des Affectes sich so lange zu halten, würde selbst bei einem Heroen unnatürlich erscheinen. Ebenso ist es bei der Antigone. Würde die Heldin erst mehrere Tage nach ihrer Ergreifung gerichtet, so würde ihre Verurtheilung, weil durch reifliche Ueberlegung und bei kaltem Blute herbeigeführt, widerlich erscheinen; tödtete sie sich, statt sofort, erst nach längerer Zeit, so würde man ihre That nicht als durch die auf der

[1]) In der Zeitschrift für das Gymnasialwesen, Jahrgang 1868. pag. 926.

Handlung beruhende Leidenschaft, sondern als durch Hunger motivirt, betrachten; und mag Hämon noch so sehr die entrissene Geliebte betrauern, er erscheint unnatürlich, ja fast lächerlich, wenn er erst nach einigen Wochen zu dem Entschlusse käme, ihr in den Hades zu folgen, und ebenso konnte wohl die Mutter erst nach längerer Zeit dem Schmerze erliegen, sich tödten kann sie nur sofort, wie denn auch alle tragische Wirkung verloren gehen würde, wenn das Unglück erst nach und nach in längeren Zwischenräumen über den schuldigen Kreon hereinbräche.“ Hier wird in überzeugender Weise dargelegt, wie bei der griechischen Tragödie „durch eine Unterbrechung von mehreren Tagen der gleiche Fortgang der Handlung unnatürlich und widerwärtig“ erscheinen würde, und wenn wir die vorhandene Literatur überblicken, so erkennen wir, wie Aristoteles vollkommen zu dem Ausspruch berechtigt war, dass die Tragödie bestrebt sei, ihre Handlung in einen Sonnenumlauf einzuschliessen oder doch nicht weit über diese Frist auszudehnen. Es war eben eine einfache Beobachtung, welche er an den ihm vorliegenden Material machte, hätte er aber auch Tragödien moderner Art, deren Handlung einen grösseren Zeitraum umfasst, vor sich gehabt, so würde er doch immer die Unmöglichkeit eingesehen haben, hier eine bestimmte Regel aufzustellen. Wir besitzen spanische Schauspiele, wo der Held im ersten Act geboren wird und im letzten die Bühne als Greis betritt, und auf der andern Seite haben wir z. B. französische Stücke, in denen der Einheit des Tages die Einheit der Dauer untergeschoben ist, deren Handlung also nicht mehr Zeit umfasst, als das Stück selbst, — wo soll nun zwischen diesen beiden Punkten die Grenze gezogen, wie das Gesetz von der Zeitdauer normirt werden? Darf der Dichter ein oder zwei Tage, darf er eine Woche, darf er Jahre zwischen den Begebenheiten des Dramas vergehen lassen und, wenn er es darf, wie viel dann? Wir werden bei dieser Frage niemals auf eine bestimmte Grösse kommen, ganz abgesehen davon, dass eine kalendermässige Zeitrechnung dem künstlerischen Wesen des Dramas geradezu widerspricht. Wer den Verlauf der

Handlung auf der Bühne mit der Uhr in der Hand verfolgen kann, wer eine derartig nüchterne Anschauung mitbringt, dem wird schon der theatralische Apparat als solcher eine Illusion unmöglich machen. Dem Dichter sind in dieser Beziehung keinerlei Schranken zu setzen; besitzt er die Fähigkeit, mich über Monate und Jahre hinweg zu täuschen, lässt mich der mächtig ergreifende Fortgang seiner Handlung Zeit und Stunde vergessen, so behält er, mag er auch gegen das angebliche Gesetz der Einheit der Zeit verstossen, dennoch Recht. Wie kühn springt Shakespeare in seinen Dramen mit Zeit und Ort um, und doch herrscht in denselben eine grössere künstlerische Einheit, als in den französischen Tragödien, welche genau den Regeln des Boileau entsprechen und sich gewissenhaft an einem Tage und an einem Orte abspielen. Welch’ beträchtlichen Zeitraum umfasst z. B. der Macbeth; aber finden wir, während sich das düstere Gemälde von Heldenmuth und Königsmord vor unserem Auge entrollt, wohl Musse, zu berechnen, wie viel Tage von der Ermordung des Duncan bis zur Schlacht von Dunsinan verflossen sind? Ich gestehe recht gern zu, dass Shakespeare, wenn er die Meisterwerke der griechischen Tragiker und die Poetik des Aristoteles gekannt hätte, sich vielleicht in dem raschen Wechsel von Ort und Zeit mehr Reserve auferlegt haben würde, auch dass er an manchen Stellen, verlockt durch die Einfachheit und Wandelfähigkeit seiner Bühne, direct gegen die Wahrscheinlichkeit gefehlt hat, in den französischen Regelzwang sich zu fügen, wäre ihm aber absolut unmöglich gewesen, wollte er nicht darüber die mächtige Gewalt seiner dramatischen Gestaltungsfähigkeit einbüssen. Die reiche Folge der Begebenheiten, die psychologisch begründete Zeichnung der Charactere, die weit ausgreifenden Conflicte, wodurch die Dramen Shakespeares zu einem getreuen Abbild von Geschichte und Leben werden, lassen sich unmöglich in einen Zeitraum von 24 Stunden einschliessen. Und doch steht er mit seiner Kunst den Lehren des Aristoteles näher, als die Franzosen mit ihren peinlich beobachteten Aeusserlichkeiten. Der Philosoph hat es vermieden, eine feste Regel über die Zeitdauer

der dargestellten Handlung zu geben. Die Bestimmung aber, welche er über die Länge der Tragödie, soweit sie die Natur des Vorganges selbst betrifft, erlässt, ist auch in den Shakespeare'schen Dramen innegehalten. Am Schluss des 7. Kapitels der Poetik sagt Aristoteles, dass im Allgemeinen immer der grössere Umfang, vorausgesetzt dass er überschaulich bleibt, hinsichtlich der Ausdehnung der schönere sei, und dass die Tragödie denjenigen Umfang besitzen soll, innerhalb dessen, während eines nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit stetig fortschreitenden Verlaufes der Dinge, ein Umschlag aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück geschehen kann. Eine bessere Definition von Mass und Ausdehnung der Tragödie vermag auch die neue Aesthetik nicht zu geben, trotz des ihr vorliegenden, weit reicheren Materials. Die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit waren es aber, welche die Franzosen bei der genaueren Befolgung ihrer Regel von der Einheit der Zeit und zwar oft nur um dieser selbst willen auf das Gröblichste verletzten, während Shakespeare bei all der Freiheit im scenischen Aufbau nur selten dagegen verstossen hat.

Aus der Fassung des Aristotelischen Satzes lässt sich übrigens durchaus nicht erkennen, dass der Philosoph ein weiteres Hinausgehen der Handlung über einen Sonnenumlauf für einen Fehler angesehen haben würde, denn das *πειρᾶται* bezeichnet doch nur das Bestreben, eine theoretische Forderung ist darin nicht enthalten. Diesem Worte gegenüber wird die Teichmüller'sche Erklärung noch unhaltbarer; denn wäre hier wirklich die D a r s t e l l u n g der Tetralogie gemeint, so konnte Aristoteles doch den Ausdruck „sie bestrebt sich“ gar nicht anwenden, sondern er hatte zu sagen: Die Tragödie m u s s sich in einem einzigen Sonnenumlauf abspielen, denn eine längere Zeit als wie ein Tag war bei den grossen Dionysien für eine Tetralogie ja gar nicht disponibel. Wenn sie nun aber noch etwas über diese Frist hinausging, wie Aristoteles zugiebt, so musste entweder in die Nacht hinein gespielt oder für den Rest der nächste Tag zu Hülfe genommen werden. Zudem dürfte es Teichmüller schwer

fallen, in der ganzen griechischen Literatur auch nur ein Beispiel zu finden, wo *περίοδος ἡλίου* im Sinne des natürlichen, wirklichen Tages gebraucht ist. *ἡ περίοδος* bedeutet den in sich zurückkehrenden Kreislauf, jedoch niemals nur ein Stück desselben, einen Bogen. Nach dem Wortlaut müssten also die Vorstellungen einer Tetralogie in der classischen Zeit vier und zwanzig Stunden in Anspruch genommen haben. Ferner bildet der wirkliche Tag gar keine feste Zeitbestimmung; er ist auch in Griechenland im Winter kürzer, als im Sommer, und danach hätten die Dramen, mit denen bei den Lenäen, die man im Monat Gamelion feierte, gestritten wurde, weniger Ausdehnung besitzen dürfen, als diejenigen bei den grossen Dionysien, welche in den Elaphebolion fielen. Ausserdem müsste aber auch noch der Beweis erbracht werden, warum Aristoteles gerade hier unter dem Namen „Tragödie“, den er durchgängig in der Poetik nur für die Einzeltragödie gebraucht, eine Tetralogie versteht. Die gründlichste Widerlegung der Teichmüller'schen Hypothese giebt jedoch O. Ribbeck[1]), indem er darauf hinweist, dass man erst das Wörtchen *ἐν* nach *ὁμοίως* tilgen müsse, um diese Auffassung überhaupt zu ermöglichen, denn wenn die Früheren mit der Darstellung ihrer Stücke über die Dauer eines Sonnenumlaufs hinausgegangen sein sollen, so haben sie es dann nicht i n ihren Tragödien, sondern m i t denselben gethan.

Wie bereits bemerkt, war die antike Tragödie schon um ihrer äusseren Anlage willen gezwungen, schärfer, als die moderne, die Stätigkeit der Zeit im Auge zu behalten; der Chor blieb zumeist immer anwesend und da er doch in die Handlung mit verwebt war, bildete er zwischen den Vorgängen auf der Bühne ein organisches Bindeglied. Zwar herrschte während seiner Gesänge auch nicht die astronomische Stunde, denn was hinter der Bühne geschah, liess sich nicht während der Dauer seines Gesanges vollführen, immerhin wurde aber der Zuschauer nicht direct aus der Handlung herausgerissen, er wurde von dem einen Theil

[1]) 24. Jahrgang des „Rheinischen Museums für Philologie.“

derselben zum andern hinübergeleitet. Die Chorlieder waren nicht durch einen Actschluss vom Episodium getrennt, sie nahmen die Stelle unserer Zwischenacte ein und bildeten „die ideale Zeit, in welcher das Unwichtige vorgeht, das dargestellt langweilen würde, gleichwohl aber zum Ganzen nothwendig ist[1]).“ Als der Chor später ausfiel, die einzelnen Theile des Dramas durch Lücken voneinander getrennt wurden und der Zwischenactsvorhang eine Veränderung der Scene leichter ermöglichte, konnte der Dichter auch mit der Zeitdauer seiner Handlung freier umspringen und grössere Anforderungen an die Illusion des Zuschauers erheben. Die Eintheilung der Tragödie in fünf Acte rührt von Horaz her, welcher in seiner Dichtkunst die Regel aufstellt „neve minor neu sit quinto productior actu fabula.“ Aus den griechischen Dramen lässt sich diese Zahl nicht durchgängig ableiten, indem wir, wollten wir nach modernen Begriffen eine Abscheidung in Acten vornehmen, auch solche Dramen darunter finden, wo die Fünf entweder nicht erreicht oder überstiegen wird. Wahrscheinlich hat Horaz seine Regel dem alexandrinischen Zeitalter und zwar zunächst irgend einem Tragiker dieser Epoche entnommen, dessen Beispiel dann auf die späteren Bühnendichter der ernsten wie der heiteren Gattung entscheidend eingewirkt hat. Noch Schlegel erklärt diese Regel für ausserwesentlich und Wieland meinte, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum Besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feierlichem Tone als wesentlich einschärfte. Für uns ist die Fünftheilung des Dramas jetzt ein feststehendes Kunstgesetz geworden, indem wir in den ersten Act die Einleitung verlegen, in den zweiten die Steigerung und in den dritten den Höhepunkt; in den vierten Act fällt die Umkehr und in den fünften die Katastrophe.

Die kleinliche Auffassung und rigorose Aufrechterhaltung des angeblich aristotelischen Gesetzes über die Einheit der Zeit haben wir in erster Linie den Franzosen zu verdanken, welche damit nicht allein der Entwickelung ihres eigenen Dramas, sondern auch desjenigen anderer Völker enge

[1]) Eschenburg, Entwurf einer Theorie der schönen Redekünste p. 230.

Schnürstiefel anlegten. Während sich das spanische und englische Theater auf nationalem Boden aus sich selbst herausbildete, erkannten die Franzosen lediglich ihr Heil in einer pedantischen Nachahmung der Antike, ohne zu überlegen, dass sich ein nationales Kunstwerk, wie die griechische Tragödie, welches unmittelbar aus dem griechischen Volksleben hervorgegangen war, unmöglich mit all seinen Eigenheiten auf spätere Zeiten und auf andere Völker übertragen lasse. Schon die Römer mussten es büssen, dass sie diesen Versuch wagten, welche doch, was den Stoff der Tragödien anbetraf, den Griechen viel näher standen, als die Franzosen. Nun griffen diese aber nicht einmal direct auf die griechischen Muster zurück, sondern sie begnügten sich mit dem römischen Filter, durch den der griechische Geist durchgeseiht worden war. Seneca ist der Lehrmeister des Corneille und Racine, und Plautus und Terenz haben auf die Entwicklung des französischen Dramas die nachhaltigste Einwirkung ausgeübt. Etienne Jodelle, welcher das sogenannte classische Schauspiel in Frankreich, wo die Ausbildung der nationalen Bühne nur bis zur Farçe gelangt war, einführte, hielt sich streng an Seneca, kam aber dabei über eine langweilige Nachahmung nicht hinaus. Seine „Kleopatra“, welche 1552 zum ersten Mal in Paris aufgeführt wurde, nennt Joh. Scherr mit Recht „die Ahnfrau jener pseudoantiken Tragik“, deren Dienst sich später leider die grössten Talente widmeten. Seneca's Dramen waren nun bekanntlich nicht für die Bühne bestimmt, sondern für die Recitation und die Lectüre. Die Characterschilderung in seinen Tragödien ist ungleich, die Entwicklung der Handlung mangelhaft, und der Effect liegt nur in der Diction. Seneca kam es vor allen Dingen darauf an, seine philosophische Weisheit und seine Redekunst glänzen zu lassen, dazu bedurfte er aber keiner Umformung und Ausschmückung der gegebenen Stoffe. Ferner fiel es ihm nicht schwer, die Handlung im Anschluss an die allbekannte Sage eng zu begrenzen und nach hellenischem Vorbild eine längere Zeitdauer, sowie einen Wechsel des Orts zu vermeiden. Griff er doch sogar auf das bekannte Gesetz der altgriechischen

Dramatiker, welches sich aus lediglich technischen Gründen seit der Zeit des Sophokles fixirt hatte, zurück, dass nie mals mehr als drei Personen zugleich auftreten dürften[1]), und immer hat er dasselbe streng beobachtet. Aus ihm schöpften die französischen Dramatiker vorzugsweise, denn die griechischen Muster lagen ihnen grösstentheils in verderbter Form vor, und ausserdem fühlte sich der romanische Genius dem römischen näher verwandt als dem hellenischen. Seneca ward somit das Vorbild der französischen Tragödie und mit ihr zog er in alle jene Lande, welche sich damals dem gallischen Geiste dienstbar zeigten. Hierzu kam aber noch die starke Einwirkung von Plautus und Terenz, welche in Molière ihren vollendetsten Ausdruck gefunden hat. Bei dem Lustspiel, als einer Nachahmung des alltäglichen Lebens, darf man jedoch an die Phantasie des Zuschauers nicht solch hohe Anforderungen stellen, wie bei der Tragödie. Hier wird das nüchterne Urtheil weniger beeinflusst, und müssen sich darum die Gesetze der Darstellung denjenigen der Wirklichkeit mehr nähern, es wird also von selbst eine strengere Beobachtung der Einheit von Zeit und Ort geboten, denn die Täuschung liegt eben in der möglichst getreuen Copie des wirklichen Lebens. Beim Lustspiel besitzt man demnach die Berechtigung, ein thunlichst strenges Zusammenfassen der Zeitdauer zu fordern, wenn sich dieselbe auch nicht auf Tag und Stunde normiren lässt. Eine genaue Grenze ist hier ebensowenig zu ziehen, wie bei der Tragödie, nur wird der Dichter vor Allem darauf achten müssen, Ziel und Wesen seiner Comödie mit der Naturwahrheit in Einklang zu halten, und zwar um so mehr, wenn er seine Stoffe aus der Gegenwart, welche stets zu einem Vergleich herausfordert, entnimmt. Zudem besitzt das Lustspiel jetzt in der Zahl der Acte eine grössere Freiheit, und je mehr man diese Zahl vermindert, desto mehr schwindet auch die Möglichkeit, eine durch die Zwischenacte getrennte längere Zeit zu umfassen, so dass bei dem

[1]) Auch Horaz hält das Gesetz aufrecht und sagt in seiner Ars poëtica: „nec quarta loqui persona laboret."

Einacter sodann die Dauer der Handlung mit der Dauer der Darstellung zusammenfällt[1]).

Nachdem nun die Franzosen an den aus der römischen Literatur übernommenen Mustern ihre drei Einheiten erwiesen und als Kunstgesetz aufgestellt hatten, gingen sie daran, sich den Aristoteles für ihr System zurecht zu schneiden. Wie gewaltsam sie dabei verfuhren, lehren die ergötzlichsten Beispiele. So übersetzte u. A. Corneille das „*πειρᾶται*" nicht mit „tâche", wie es richtig lauten müsste, sondern mit „doit"; er sagt also ganz einfach, dass die Tragödie ihre Handlung in einen Sonnenumlauf einschliessen soll. Die betreffende Stelle lautet: „La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, que la Tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour de soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup." Ebenso heisst es in d'Aubignac's „La Pratique du Theatre",[2]) diesem ästhetischen Katechismus der Franzosen: „Le Philosophe (Aristote) a dit, qu'une des principales differances qui se trouve entre l'Epopée et la Tragédie est, que la première n'est point limitée d'aucun temps, et que la seconde doit être renfermée dans le tour d'un Soleil." Zwar hat Batteux später den Fehler verbessert und mit seiner Uebersetzung „La Tragédie tâche de se renfermer dans un tour de soleil" den richtigen Wortlaut hergestellt, zu der Erkenntniss, dass in dem *πειρᾶται* einfach die Constatirung einer Thatsache, aber keine bestimmte Forderung enthalten ist, gelangt er aber dennoch nicht. Im Anschluss an die falsche Auslegung entstand nun der komische Streit, wie weit die Handlung über diesen „tour de soleil" hinausgehen dürfe, ohne gegen das angebliche aristotelische Gesetz zu verstossen. Zuerst wurde der Unterschied festgestellt zwischen dem natürlichen Tag (jour naturel), wie man merkwürdiger Weise den astronomischen nannte, und dem

[1]) Roderich Benedix sagte mir einmal: „Der Eigensinn ist mein bestes Lustspiel, denn es besitzt auch den Vorzug, dass es so lange spielt, wie es spielt."

[2]) Liv. II. pag. 107.

künstlichen (jour artificiel), welchen man auf 12 Stunden fixirte.

Die Italiener haben sich ebenfalls schon mit dieser Frage beschäftigt und zwar behauptete Segni, dass Aristoteles den natürlichen Tag, also 24 Stunden, gemeint habe, während Piccolomini[1]) und Castelvetro[2]) für den künstlichen Tag mit seinen zwölf Stunden eintraten. Die Franzosen konnten sich in diesem, für sie so wichtigen Punkte ebenfalls nicht einigen; Corneille z. B. entschied sich für den jour naturel, während Hédélin dies für einen Irrthum erklärte. Letzterer gesteht allerdings zu, dass es Orte auf der Erde gebe, wo die Sonne 5 und 6 Monate nicht untergehe, aber Aristoteles habe für die Stadt Athen geschrieben und dort hat nach der Ansicht des Herrn Abbé der Tag zwölf Stunden; also einen grösseren Zeitraum als diesen darf die Handlung der Tragödie nicht umfassen. Corneille, welcher als Dichter diese drückende Fessel empfand, spricht sich wie schon bemerkt, für 24 Stunden aus und will mit dem *μικρὸν ἐξαλλάττειν* noch 6 Stunden zugeben. Er sagt: „Pour moi je trouve, qu'il y a des sujets si mal-aisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderois les 24 heures entieres, mais je me servirois même de la licence, que donne ce philosophe de les exceder un peu et les pousserois sans scrupule jusqu'à trente“ . . . Wie befangen müssen die Franzosen doch damals in dieser kleinlichen Auffassung gewesen sein, dass ein hervorragender Dichter, welcher Corneille doch war, ernstlich die Frage discutiren konnte, ob man, gestützt auf die Autorität des Aristoteles (fondé sur l'autorité d'Aristote) der Zeitdauer der Handlung noch 6 Stunden zusetzen dürfe. Besser als durch diese französische Aengstlichkeit, welche zuletzt auf die Minute hinführen musste, lässt sich das Absurde des Versuchs, für die Zeitdauer der Handlung der Tragödie ein Gesetz zu schaffen, nicht erweisen.

---

[1]) Un solo viaggio del sole sopra nostro hemisferio quanti contiene un giorno artificiali.

[2]) Cio è hore dodici.

Batteux ging aber noch weiter, er schreibt: „Wenn die Handlung, die ich sehe, ein Jahr, einen Monat, verschiedene Tage lang dauert, da ich indessen fühle, dass binnen der Zeit, dass ich sie anfangen und endigen gesehen habe, kaum drei Stunden verflossen sind, so merke ich den Betrug. Kaum kann man mich überreden, dass ich einen Tag lang ein Zuschauer gewesen sei, und weit besser würde es sein, wenn die Handlung nur so viel Zeit lang dauerte, als zur Vorstellung derselben nothwendig wäre; es würde leichter sein, mich zu betrügen.“ Dem gegenüber könnte man den guten Batteux nur fragen, ob er denn nicht auch gefühlt hat, dass er überhaupt das Theater besucht, ob ihn nicht die Coulissen, der tiefe Guckkastenbau seiner Pariser Bühne, der Zuschauerraum und die französischen Alexandriner, welche seine Dichter den alten Griechen und Römern in den Mund legten, daran gemahnten, dass er sich in einer Welt des Scheins befinde, welcher mit der Illusion jegliche Basis entzogen wird. Steht hierin der französische Kunstrichter nicht auf gleichem Standpunkte mit dem biederen Landbewohner, welcher nach dem 4. Act das Theater verliess, weil er auf dem Zettel las „der 5. Act spielt 10 Jahre später“ und so lange könne er doch unmöglich sitzen bleiben? Warum setzten die Franzosen nur gerade an dieser Stelle mit ihrem nüchternen Urtheil ein, während ihnen ihre Tragödie und ihr Theater doch in anderer Beziehung viel bessere Gelegenheit dazu bot? Eine Bühne, auf welcher ein Brutus mit der Allongeperrücke und eine Cleopatra im Reifrock erschien, auf welcher Natur und historische Treue in der gröblichsten Weise verletzt wurden, zeigte sich reformbedürftig genug und konnte sich die Discussion über subtile Unterschiede in der Zeitdauer der Handlung ersparen. Wie kindlich dachte in dieser Frage auch ein sonst so scharfer Kopf, wie Voltaire, welcher schreibt: „Wenn der Dichter mir eine Verschwörung vorstellt und die Handlung vierzehn Tage dauern lässt, so muss er mir Rechenschaft von dem ablegen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen sein wird.“ Als ob der Dichter die Aufgabe besässe, über jede Stunde tagebuchmässig zu quittiren und die nebensächlichsten

Dinge mit peinlicher Gewissenhaftigkeit dem Rahmen seines Dramas einzufügen. Soll er vielleicht die vierzehn Tage sichtbar vor den Augen des Zuschauers abhaspeln, vierzehnmal die Sonne auf- und untergehen, vierzehnmal zum Mittagsessen läuten lassen, damit Herr Voltaire auch gänzlich überzeugt werde, dass nunmehr vierzehn Tage wirklich vergangen sind? Die französischen Dichter und Aesthetiker vergassen eben, dass die Handlung in dem Drama die Hauptsache bleibt und dass sie allein das Mass der Zeit bestimmt; sie leiteten die Einheit der Zeit, welcher sie später die Einheit der Dauer unterschoben, nicht von der Einheit der Handlung ab, sondern ordneten die letztere der Zeit unter und drängten eine Anzahl von Begebenheiten in Stunden zusammen, welche sich nach den Gesetzen der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit in dieser kurzen Frist gar nicht ereignen konnten. Um ihre Regel von der unité de jour zu befolgen, verkürzten sie die dramatische Entwickelung in empfindlichster Weise, verfuhren sie rasch und gewaltsam in den psychologischen Processen und schädigten dadurch die Illusion, welche sie mit der Beobachtung ihrer Einheitsdauer zu verstärken glaubten, auf das Empfindlichste. Sie pfropften eine Eigenschaft, welche sich in der griechischen Tragödie naturgemäss und nach der Beschaffenheit der attischen Bühne ausgebildet hatte, ihrem eigenen Drama auf, das sich einem völlig verschiedenen Material und einer ganz veränderten Verfassung der Scene gegenüber sah, und indem sie vermeinten, einen angeblich wichtigen Satz des Aristoteles richtig auszulegen und zu beobachten, verstiessen sie gegen das viel wichtigere Gesetz desselben von dem nothwendigen und wahrscheinlichen Zusammenhang der Handlung.[1]) Die Einheit der Zeit, wie sie Aristoteles

[1]) Die innere Nothwendigkeit und Wahrheit der Handlung ist nach Aristoteles ein Haupterforderniss eines guten Dramas, und Schiller schreibt an Goethe (1. März 1795) „Sobald mir einer merken lässt, dass ihm in poetischer Darstellung irgend etwas näher liegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf.“ Wie ist aber diese innere Nothwendigkeit und Wahrheit von den Franzosen gerade um ihrer drei Einheiten willen verletzt worden!

in seinem Vergleich zwischen Epos und Tragödie als ein Bestreben der letzteren anführt, ist eine aus dessen Beschaffenheit folgerichtig hervorgehende Eigenschaft des griechischen Dramas; dieselbe aber zu einem allgemeinen Kunstgesetz zu stempeln und auf das erweiterte Gebiet unseres modernen Dramas zu übertragen, ist ein verfehltes Beginnen. Auch dürfte es dem kühnsten Interpreten der Poetik schwerlich gelingen, diese Einheit jenen grundlegenden aristotelischen Gesetzen anzureihen, welche für die Dramendichtung aller Zeiten und Völker dauernde Gültigkeit besitzen.

Die Einheit des Orts.

Im 17. Kapitel der Poetik ertheilt Aristoteles dem dramatischen Dichter zwei praktische Rathschläge, welche den tiefen Einblick, den der Philosoph in die Werkstatt des Poeten gewonnen hatte, klar erkennen lassen. Danach soll sich der Dichter erstens bei der Composition des Dramas und der sprachlichen Ausführung die von ihm zu behandelnden Begebenheiten und Situationen möglichst leibhaftig vor Augen stellen, damit er sich vor Unangemessenheiten und Widersprüchen hüte, und zweitens soll er sich die Personen seines Stückes in Haltung und Geberde gleichsam selbst vorspielen. Aristoteles verlangt also, dass sich der Dichter bei seinem Schaffen zum geistigen Zuschauer seines eigenen Werkes macht, sich mit den darzustellenden Personen identificirt, denn „am Ueberzeugendsten bringen diejenigen einen Affect zum Ausdruck, welche sich ihrerseits in den gleichartigen Affect versetzt haben“. Wer jemals selbst als dramatischer Dichter thätig war oder Gelegenheit fand, in das Schaffen eines solchen eingeweiht zu werden, muss dem Aristoteles in diesen beiden Punkten, welche die Erfahrung täglich von Neuem bestätigt, rückhaltslos zustimmen. Wenn der dramatische Dichter, nachdem er den ersten Entwurf seines Stückes gemacht, die Eintheilung der Acte und die Reihenfolge der Scenen festgestellt hat, an die Ausführung geht, so ist er schon um der scenischen Vorschriften (Regiebemerkungen) willen gezwungen, sich die Vorgänge dargestellt im Geiste vorzuführen. Ob er den Helden von rechts oder links die Bühne betreten lässt, von welcher Seite die Gegenspieler kommen müssen, damit ein Zusammen-

treffen ermöglicht werde, wie sich der Raum, in dem sich die betreffende Scene abspielt, dem Auge darbietet, all dies muss der Dichter leibhaftig vor sich sehen, wenn er vor Missgriffen bewahrt bleiben will. Beginnt er aber dann mit der sprachlichen Ausführung, so gewinnen die Personen seines Stückes bestimmte Gestalt und Physiognomie, der Dichter kennt sie dann von Angesicht zu Angesicht und haucht ihnen sein eigenes Leben ein; er fühlt, liebt und hasst mit der Person, welche er schafft, mit ihrem Character eins, verfolgt er die seelischen Fäden, welche zu ihrem innersten Wesen führen. Nur wenn die Personen seines Stückes derartig in ihm lebendig werden, vermag er sie getreu und wahr zu zeichnen. Hierneben muss aber der dramatische Dichter die Fähigkeit besitzen, die sämmtlichen Charactere in seiner Phantasie wach zu halten und in ihrer Eigenart von einander zu trennen; er muss aus der Stimmung und Empfindung des Einen in diejenige des Andern überschlagen, muss in der einen Minute Cäsar, in der andern Brutus sein können. Zwischen dem Schöpfer und seinem Geschöpf tritt eine innige Wechselwirkung ein, welche in geheimnissvoller Weise die Kräfte austauscht; unwillkürlich nimmt der Dichter Ton und Geberde der darzustellenden Person an, von ihrem Geschick erfasst, ihren Schmerz im eigenen Herzen fühlend, versetzt ihn die Gewalt der poetischen Schöpfungsgabe, der Furor poëticus mitten in die Situation, er selbst ist in diesem Moment Oedipus mit all seiner Qual, er selbst ist Kreon und jammert über der Leiche Hämons.[1]) In diesem Sinne nur hat Aristoteles das „Vorspielen in Haltung und Geberde“ verstanden, und wenn Teichmüller die Worte so auslegt, als ob Aristoteles verlange, der Dichter solle sich, womöglich im Kostüm, alle Personen seiner Tragödie in einer Person vor dem Spiegel in seiner Stube vorspielen, so beweist der sonst so tüchtige Kenner des Philosophen, dass er diesen hier gründlich

[1]) Wenn Walter Scott, so wird erzählt, sehr animirte Scenen und leidenschaftliche Dialoge z. B. in „Ivanhoe“ seinem Secretär diktirte, dann ereignete es sich oft, dass er plötzlich vom Sopha aufsprang und sich während des Sprechens ganz im Sinne und Geist der Rolle geberdete.

missverstanden hat. Derartige Vorschriften konnte ein Aristoteles allerdings nicht geben, und wenn man sich die Sache in solcher Weise vorstellt, kann man die wenig glückliche, wenn auch grammatikalisch zu rechtfertigende Erklärung Teichmüllers und Reinkens', dass Aristoteles fordere, es müsse dem Zuschauer Alles vor Augen gestellt werden, begreiflich finden.

Als Beleg dafür, welch grobe Verstösse begangen werden, wenn sich der Dichter die Vorgänge und Scenen seines Dramas nicht sichtbar vergegenwärtigt, führt Aristoteles den Karkinos (vermuthlich den Jüngeren) an; derselbe hatte nämlich seinen Amphiaraos wieder aus dem Tempel herausgehen lassen, und der hierin liegende Verstoss, den der Dichter vor der Bühnendarstellung nicht bemerkt hatte, liess das Stück bei der Auftührung durchfallen, weil die Zuschauer darüber unwillig wurden. (*ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει, ὃ μὴ ὁρῶντα τὸν ποιητὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσε, δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.*) Die Philologen sind über den Wortlaut dieser Stelle noch nicht einig, indem manche für *τὸν ποιητὴν* nach den Handschriften *τὸν θεατὴν* setzen und dadurch dem Satze eine wesentlich andere Bedeutung verleihen. Doch auch bei dieser Lesart können wir uns bei der völligen Unkenntniss des Stoffs nicht darüber klar werden, worin der Verstoss des Karkinos eigentlich bestand. Sehr plausibel legt sich Stahr die Sache zurecht, indem er übersetzt: „Karkinos hatte nämlich seinen Amphiaraos aus dem Tempel zurückkehren lassen, ohne dass die Zuschauer es sahen, die also darüber in Unwissenheit blieben; darum fiel das Stück durch etc." Und in einer Fussnote führt er diesen Gedanken folgendermassen weiter aus: „Der Dichter, sagt Aristoteles, soll stets sein Werk, während er schafft, leibhaftig vor Augen haben. Hätte Karkinos dies gethan, so würde er sich gesagt haben, dass er seinen Amphiaraos, den er vor den Augen der Zuschauer hatte in den Tempel gehen lassen, nach der Einrichtung der griechischen Bühne auch vor den Augen der Zuschauer wieder hätte herauskommen lassen müssen, da diese sonst annehmen mussten, Amphiaraos sei immer noch in dem

Tempel, so lange sie ihn nicht hatten herauskommen sehen. Denn „der Tempel" war in der Dekoration der Bühne mit seiner Eingangshalle den Zuschauern zugekehrt und Zwischenacte mit einem Vorhang, der die Bühne verdeckte, gab es damals nicht. Wenn also der Held des Dichters dennoch auf der Bühne wieder zum Vorschein kam, ohne dass die Zuschauer ihn hatten aus dem Tempel zurückkommen sehen, so war dies ein Verstoss gegen das „Passende" (*τὸ πρέπον*), d. h. gegen die Illusion und die vernünftige Bedingung der E i n h e i t d e s O r t s auf der griechischen Bühne." Wie Stahr zu der letzten Bemerkung gelangt, ist mir rein unerfindlich, denn die Einheit des Orts, mag sie auch noch so vernünftig bedingt sein, steht ja hier gar nicht in Frage. Der Tempel ist doch wahrscheinlich auf der Scene geblieben, und wurde dadurch schon die Einheit des Orts, wie wir sie auffassen, gewahrt; der Verstoss kann sicher nur darin gelegen haben, dass Amphiaraos, der in den Tempel hineingegangen war, nicht wieder aus demselben herauskam, sondern von der Seite auftrat; das Publikum musste sich also fragen, wie kann dieser Mann, der doch eigentlich im Tempel steckt, nach dieser Gegend gerathen sein. Immerhin ist diese Stelle über den Amphiaraos die einzige in der Poetik, welche sich mit der sogenannten Einheit des Orts in Connex bringen lässt, wenn man dabei auch so gewaltsam, wie Adolf Stahr, verfahren muss. Die Franzosen, welche diese Einheit als dritte zum unumstösslichen Kunstgesetz gemacht haben, greifen aber auf die angeführte Stelle gar nicht zurück, sie besitzen also nicht einen Schein von Beleg dafür, dass Aristoteles überhaupt die Einheit des Orts gefordert hat. Dass sich die griechische Tragödie auch hierin engere Grenzen ziehen musste, lag wieder, wie bei der Zeit, in der Anwesenheit des Chors und hauptsächlich in der Construction der hellenischen Bühne. Allerdings kannte man schon Verwandlungen, auch inmitten des Dramas, dieselben waren aber doch, da sie nur durch Umdrehung der Periacten bewerkstelligt wurden, sehr mangelhafter Natur. Der scenische Hintergrund blieb sich während der Dauer des Stückes immer gleich. Nur bei einer neuen Tragödie wurde er

gewechselt, und hatten demnach die tragischen Dichter für ihre Tetralogie schon vier solche Fondcoulissen zu beschaffen; dieselben waren aber bei der Ausdehnung der Bühne und der hohen Kunstfertigkeit, welche die Decorationsmalerei damals bereits erreicht hatte, sehr kostspielig, und war darum der Dichter auch aus ökonomischen Rücksichten darauf angewiesen, den öfteren Scenenwechsel zu vermeiden. Zudem konnte sich die engbegrenzte Handlung der giechischen Tragödie, ohne dass der nothwendigen und wahrscheinlichen Entwickelung derselben Gewalt angethan wurde, an einem Orte, der meist einen weiten, von majestätischen Gebäuden umgebenen Platz darstellte, sehr wohl abspielen. Dass die Unbeweglichkeit der attischen Bühne nicht ohne Einfluss auf die Dramendichtung war, liegt auf der Hand, und in dieser Unbeweglichkeit erblicke ich auch eine der Hauptursachen, warum es die Griechen und Römer, und später die ihnen nachäffenden Franzosen zu keinem historischen Schauspiel gebracht haben. Der Stoff dazu war doch in dem Leben dieser Völker in reichem Masse vorhanden, aber die stark bewegten Vorgänge der Geschichte, die Geschicke der Kriegshelden und ihrer Streiter liessen sich nicht auf einen Schauplatz concentriren und erforderten einen Wechsel der Scene, den das antike Theater seiner ganzen Entstehung und Veranlagung nach nicht zu gewähren vermochte.

Die Franzosen leiteten ihre Einheit des Orts von der Einheit der Zeit ab und verfuhren dabei in gleicher Weise kleinlich und rigoros. Sie wussten wohl, dass Aristoteles eine Bestimmung hierüber nicht getroffen, doch das hatte er ihrer Ansicht nach nur deshalb nicht gethan, weil er eine besondere Erwähnung dieser unumstösslichen Regel einfach für überflüssig hielt. So schreibt d'Aubignac in seinem Capitel „de l'Unité du Lieu“: „Aristote dans ce qui nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit, et j'estime qu'il l'a negligé, à cause que cette regle étoit trop connuë de son temps et que les Choeurs qui demeuroient ordinairement sur la Theatre durant tout le cours d'une Pièce, marquoient trop visiblement l'Unité du lieu.“ Corneille bemerkt darüber: „Je n'en trouve aucun precepte ni dans Aristote ni dans Horace.“ In Betreff des Letzteren irrt sich Corneille jedoch, denn dieser bringt in seiner Epistel an Augustus einen Vers, welcher sich auf die Einheit des Orts bezieht; er spricht von einem Dichter, der Magiern gleich ihm das Herz mit nichtigem Schreckbild erfüllt und ihn bald nach Theben versetzt, bald nach Athen (et modo me Thebis modo ponit Athenis), womit zweifellos ein allzugrosser und rascher Wechsel des Orts getadelt werden soll. Nun, wenn es dem Dichter gelungen ist, den Zuschauer im Geiste von Rom nach Theben zu versetzen, so kann er das Stück nach Athen auch noch wagen. Wenn die Einbildungskraft des Zuschauers so weit geht, sich in vergangene Jahrhunderte und entfernte Gegenden führen zu lassen, mit der Schnelle des Gedankens Raum und Zeit zu durchfliegen, warum soll der Dichter nicht daraus für seine Welt der Täuschung Gewinn ziehen, warum soll er auf die freiere Gestaltung seines Werkes Verzicht leisten? Es kommt doch hier, wie bei der Zeit, lediglich darauf an, in welchem Grade der Dichter die Täuschung aufrecht zu erhalten vermag, wie er den Wechsel des Orts begründet, ihn als nothwendig erscheinen läst. Die Einheit der Handlung darf selbstverständlich dadurch nicht gestört werden, oft kann sie jedoch selbst es erfordern, dass ein Wechsel des Orts eintrete. Oder ist es vielleicht logischer, dass man, wie die Franzosen, nur um die Einheit des Orts aufrecht zu erhalten, Handlungen an diesen Ort verlegt, welche sich nach den Gesetzen der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit dort gar nicht vollziehen können, dass man die handelnden Personen sich nicht nach dem Ort, sondern diesen sich zu den Personen begeben lässt? Die französischen Tragödien liefern der Beispiele genug, wo der Schauplatz mit den Personen herumwandert, und somit der gesunden Vernunft, nur um dem Regelzwange zu genügen, geradezu in's Gesicht geschlagen wird. Durch derartige Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten wird aber die Illusion, was die Franzosen doch angeblich anstreben, gewiss nicht erhöht und ein motivirter Scenenwechsel dürfte die Täuschung besser unterstützen, als eine logische Un-

möglichkeit bei unveränderter Bühne. Allzuviel darf der Dichter allerdings der Einbildungskraft des Zuschauers auch nicht zumuthen; der Wechsel des Orts muss jederzeit in der Handlung begründet sein und glaubhaft erscheinen. Ein festes Gesetz lässt sich hier ebensowenig wie bei der Zeitdauer der Handlung aufstellen; die Grenze, bis zu welcher man gehen darf, muss hier ebenfalls von dem Talent und der Gestaltungskraft des Dichters gezogen werden. Wie aber die Einrichtung der Bühne auf diesen Theil der Dramendichtung einzuwirken vermag, erkennen wir nicht allein an dem griechischen, sondern noch deutlicher an dem englischen Schauspiel. Shakespeare würde sich zweifellos auch in Betreff der Einheit des Orts einen wohlthätigen Zwang auferlegt haben, wenn ihn nicht die Beweglichkeit seiner Bühne zu dem raschen und häufigen Scenenwechsel verführt hätte. Aehnlich verhält es sich mit dem spanischen Theater. Gegenwärtig, wo man die grösste Sorgfalt auf die Ausstattung der Bühne verwendet, wird dem Dichter schon aus rein technischen Gründen die Ortsveränderung wieder erschwert. Dennoch gestattet ihm jeder Act, den Schauplatz an einen andern Ort zu verlegen, und geniesst er damit eine Freiheit, welche auch der reichgegliedertsten Handlung ein weites Gebiet eröffnet. Wenn aber die Verwandlungen innerhalb der Acte, die man jetzt ebenfalls bei niedergelassenem Vorhang und nicht, wie früher, bei offener Scene vornimmt, wegfielen, so würde der kunstgerechte Bau unserer Dramen dadurch sicherlich nicht geschädigt werden.

Uebrigens empfanden die Franzosen die von ihnen construirte Einheit des Orts selbst als eine schwere Fessel und suchten sie sich derselben durch die spitzfindigsten Verclausulirungen zu entwinden. So stritten sie über die Ausdehnung des „Orts“, und ob er sich nicht von einem Saale zu einem Palast und von diesem zu einer Stadt erweitern lasse. Unter anderem entwickelte Corneille die Ansicht, dass sich die französischen Dichter der Einheit des Orts gegenüber in einer viel übleren Lage befänden als die Alten. Diese hätten ihre Könige auf öffentlichen Plätzen reden lassen, eine Freiheit, welche sich der wohlgebildete

Franzose nicht nehmen könne; er müsse die Könige und Prinzen in ihren Zimmern belassen, und die Verschiedenheit der Interessen derjenigen, welche in einem Palast zusammen wohnten, gestatte nicht, qu'ils fassent leurs confidences en même chambre, und darum müsse man, „quelque autre accomodement pour l'unité de lieu“ suchen. Schliesslich trifft nun Corneille mit der Einheit des Orts folgendes Abkommen: „Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte, autant qu'il est possible. Mais, comme elle ne s'accorde pas avec toutes sortes de sujets, j'accorderois très-volontiers que ce qu'on feroit se passer en une seule ville auroit l'unité de lieu . . . . . Ainsi la scène de Cinna ne sort point de Rome, et est tantôt l'appartement d'Auguste dans son palais, et tantôt la maison d'Emilie . . . . Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu, je voudrois qu'on fît deux choses: l'une qu'on ne changeât jamais dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers de Cinna; l'autre, que ces deux lieux n'eussent pas besoin de diverses décorations et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople etc. cela aideroit à tromper l'auditeur.“ Corneille hat sich hier ein schönes Zwitterding von Ort zusammengesetzt, das wahrlich nicht danach beschaffen ist, die Täuschung des Zuschauers zu erhöhen. Denselben traurigen Ausweg, welcher doch einen Scenenwechsel zugesteht, schlug Voltaire ein, indem er der Auslegung von der Einheit des Orts eine grössere Breite zu geben wünschte. Auch er erklärt es für hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Palastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Theilen derselben vorgehe. Also in das Weichbild einer Stadt war die Einheit des Orts nach den kindlichen Anschauungen der Herren Voltaire und Consorten eingeschlossen, in dem ersten Hause vor dem Thore hörte sie auf. Ferner wollte der findige Voltaire ebenfalls den Wechsel der Decoration ersparen, und darum verlangte er, diese solle so eingerichtet sein, dass sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfasse, dass man demnach die verschiedenen Orte gleichsam an einem Orte auftreten lassen

könne. So gestaltete sich denn schliesslich der einzige Ort zu einem unbestimmten Ort, unter dem man sich bald den, bald jenen denken konnte, und zu guter Letzt hätte die Angabe des Schauplatzes unter dem Personen-Verzeichniss der französischen Dramen am richtigsten gelautet: Die Scene ist auf der Bühne.

Den beschränktesten Standpunkt aber nimmt auch in dieser Frage Batteux ein, welcher in seinem Buch „les beaux arts réduits à une même principe“ schreibt: „Wenn man den Ort ändert, wo die Handlung vorgeht, da indessen der Zuschauer stets an eben demselben Orte geblieben ist: So merkt er die Kunst, die Nachahmung ist fehlerhaft.“ Das ist denn auch dem Uebersetzer, dem guten alten Johann Adolf Schlegel, zu viel und er bemerkt in einer Note dazu: „Dieses wird von der Veränderung der Scene mitten in einem Aufzuge, oder von einer jählingen Luftreise aus einem Lande in das andere wahr sein. Aber diese Regel benimmt dem Dichter nicht die Freiheit, zwischen den Aufzügen den Schauplatz zu verändern, wenn er sie nur auf die rechten Grenzen einschränkt. Das Schauspiel mag noch so sehr entzücken und den Geist der Zuschauer aus sich entreissen, in dem Zwischenraum zwischen den Aufzügen hört er auf, Zuschauer zu sein, und gewinnt Zeit, wieder zu sich selbst zu kommen. In den alten tragischen Dichtern findet man freilich keine Veränderung des Schauplatzes, aber so konnten sie sich auch dieser Freiheit nicht bedienen, da alle ihre Aufzüge durch ihre Chöre zusammenhingen. Freilich muss uns der Dichter nicht ohne begründete und wichtige Ursache die Mühe machen, uns von einem Orte an den andern zu versetzen; die Regeln von der Einheit des Orts und der Zeit sind wirklich theatralische Regeln, aber nur zufällige, welche Ausnahmen erleiden.“ Leider hat Schlegel vergessen, anzufügen, was er sich eigentlich unter einer „zufälligen Regel“ dachte. Die Regeln von der Einheit des Orts und der Zeit sind weder theatralische, noch zufällige Regeln; die Franzosen haben sie aus der antiken Tragödie herausspintisirt und ihnen eine allgemeine Bedeutung untergelegt, welche ihnen durchaus nicht inne-

wohnt. Ein Gesetz über die Grenze, welche die Zeitdauer der Handlung einer Tragödie nicht überschreiten darf, lässt sich ebensowenig feststellen, wie eine genaue Bestimmung darüber, wie oft der Ort der Darstellung im Drama gewechselt werden darf; und Aristoteles wäre der Letzte gewesen, derartige unbestimmte Grössen in seine Kunsttheorie aufzunehmen. Man höre also endlich auf, von dem „aristotelischen Regelzwange“ und den „berühmten drei aristotelischen Einheiten“ zu sprechen und zu schreiben, welche in Wahrheit niemals existirt haben. Die vorstehende Untersuchung hat gezeigt, dass nach Aristoteles die Einheit der Handlung das Haupterforderniss für ein gutes Drama bildet und dass er als die zweite unerlässliche Bedingung eines solchen die Einheit des Characters bezeichnet; die sogenannte Einheit der Zeit erwähnt er nur als eine der griechischen Tragödie angehörende Eigenschaft, während sich über die Einheit des Orts nicht ein Wort in seiner Poetik findet.

Die weitere Aufgabe dieses Werkes wird nun darin bestehen, den Nachweis über den Einfluss zu erbringen, welchen diese drei, fälschlich dem Aristoteles zudictirten Einheiten auf die Dramendichtung der andern Culturvölker ausgeübt haben.

Leipzig, Leopold & Bär.